Kunst
Spektakel
Revolution

KUNST SPEKTAKEL REVOLUTION

zum
verhältnis
von
kunst
politik
und
radikaler
gesellschaftskritik

Herausgeber_innen
»Kunst, Spektakel, Revolution«
ist herausgegeben von der
Arbeitsgruppe Kunst und Politik beim *Bildungskollektiv Biko.*
Erste Auflage, Erfurt 2010.

Copyleft
Alle Texte stehen soweit nicht anders angegeben
unter der Creative Commons
»Namensnennung – Keine kommerzuelle Nutzung –
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0« -Lizens.
Sie dürfen frei verwendet und verändert werden.
Bedingungen:
a.) Alle darauf aufbauenden Werke müssen in
diesem Sinne frei sein und ebenfalls unter dieser Lizenz
veröffentlicht werden.
b) Keine kommerzielle Nutzung.
c) Angabe von Quelle und Autor_in.
Die Lizenz ist einsehbar unter *www.creativecommons.org*

ViSdP
Bildungskollektiv BiKo e.V.
Nordstraße 50
99084 Erfurt

Bezug
Die Broschüre kann
gegen eine Versandkostenpauschale und eine Spende
(Richtwert 3 - 5 €)
per E-Mail bestellt werden:
biko@arranca.de

Förderer_innen
Die Broschüre und die zugrunde liegende Veranstaltungsreihe
wurde gefördert von der *Rosa-Luxemburg-Stiftung Thüringen.*
Die Veranstaltungen fanden in der *ACC-Galerie Weimar* statt.
Wir danken allen Förderer_innen.

Rosa-Luxemburg-Stiftung Thüringen e.V.

Gestaltung
Schroeter und Berger / Berlin

INHALT

	5	**Einleitung**		Lukas Holfeld
I	7	**Von der Avantgarde zur Selbstreferenzialität**	*Umbrüche in der Kunst auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*	Martin Büsser
II	13	**Surrealismus und Revolution**	*Ein historisch-assoziativer Rückblick auf den Surrealismus mit einem Augenzwinkern als Ausblick*	Alexander Emanuely
III	19	**Künstlerische Produktion und Kunstproduktion**	*Polytechnik und Realismus in der frühen Sowjetunion*	Kerstin Stakemeier
IV	25	**Walter Benjamin, Politik und Ästhetik**		Esther Leslie
V	30	**Der verbrauchte Vorsprung der Avantgarde**	*Reflexion über Kunstzerstörung und radical chic heute*	Hans-Christian Psaar
VI	35	**Ihre eigene Situation ist Paradox**	*Die Situationistische Internationale und das Verschwinden von Kunst – Politik – Avantgarde*	Biene Baumeister Zwi Negator
VII	41	**Triebschicksal einer Situationistischen Revolutionstheorie**		Lilly Lent
VIII	45	**Gegen Ohne Für**		Roger Behrens

KUNST SPEKTAKEL REVOLUTION

KUNST
SPEKTAKEL
REVOLUTION
zum
verhältnis
von
kunst
politik
und
radikaler
gesellschaftskritik

EINLEITUNG

lukas holfeld
(für das bildungskollektiv)

Die vorliegende Publikation ist die schriftliche Dokumentation der acht-teiligen Veranstaltungsreihe *Kunst, Spektakel, Revolution*, die vom 16.04. bis zum 04.08.2009 in Weimar stattfand. Die Broschüre hat ebenso wie die Veranstaltungsreihe zwei Anliegen: Auf der einen Seite sollen die Beiträge einen Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Avantgarde, Ästhetik und radikaler Gesellschaftskritik bieten und auf der anderen Seite sollen sie einen Beitrag zur lang noch nicht beendeten Diskussion über das Vermächtnis der Avantgarde liefern. Die verschiedenen Beiträge repräsentieren dabei durchaus widersprüchliche Positionen – sie sollen jedoch nicht in beliebig-pluralistischer Manier nebeneinander stehen, sondern in den hervortretenden Widersprüchen eine ernsthafte Auseinandersetzung ermöglichen.

Was den überwiegenden Teil der einzelnen Artikel miteinander verbindet, ist die Einsicht, dass der Geschichtsbruch Auschwitz und die Bedeutung des Nationalsozialismus auch einen Bruch in der modernen Kunst bedeuten, der es unmöglich macht nach 1945 einfach weiter Kunst zu produzieren und über Ästhetik nachzudenken. Auch der Angriff auf die Kunst, welchen die Avantgarden unternahmen, darf nach diesen Ereignissen nicht einfach weiter machen. Auf die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Barbarei muss ein zentraler Fokus gerichtet werden, will man noch eine radikale Gesellschaftskritik betreiben, die sich nicht selbst ad absurdum führt.

Julien Gracq, ein recht unbekannter Sürrealist, reflektierte das was zwischen 1933 und 1945 geschehen war mit folgenden Worten: »Was es in dieser Epoche an authentisch Revolutionärem gab, hat doch nicht gründlich genug zur Einsicht in die Vorteile geführt, die darin liegen, wenn die dunklen Kräfte auf einer Seite stehen... Der Eindruck hält an, daß die Revolutionäre, fasziniert durch die Beherrschung der Instrumente zur Erkenntnis der tiefen Geschichte, die ihnen das 19. Jahrhundert mit Marx überliefert hat, zu deren Gunsten zu oft die empirische Kontrolle über gewisse unmittelbare Triebkräfte der Geschichte vernachlässigten, die sich dann unglücklicherweise (man denke an 1933) als Explosionskräfte erwiesen... Im übrigen hat der Hitlerismus (es ist nutzlos und sogar gefährlich, sich das zu verbergen) auf Jahre hinaus die deutschen Massen galvinisiert, so daß wir mit dem Skandal aller Skandale konfrontiert sind, dem man sich nur allzu leicht hingibt: daß nämlich das Weltproletariat dazu gezwungen ist, der Gesamtheit der deutschen Arbeiterklasse die Faust mit Verachtung hinzustrecken.« (»Lautreamont toujours«, 1947) [1]

Auch wenn aus diesen Zeilen noch immer die sürrealistische Begeisterung für das innere Triebleben der Menschen an sich spricht, die dazu geführt hatte dass der späte Surrealismus in seinen mystisch-magischen Verirrungen kaum noch ernstzunehmen war, ist in ihnen die Erkenntnis angelegt, dass an den zurückliegenden Ereignissen nicht nur das Weltproletariat gescheitert war, sondern dass auch die »Avantgarde [...] gegenüber dem säkularen Sieg der Konterrevolution versagt und angesichts der Exekution des völkischen, eliminatorischen Antisemitismus in der Shoa nichts Wesentliches zu sagen gehabt [hat].« (BBZN in diesem Heft) Anschließend an Gracqs Gedanken, muss man dann doch zu dem Schluss kommen, dass Innerlichkeit und Unbewusstes viel mehr Teil einer Gesellschaftskritik sein muss, als dies unter Linken üblich ist. Die Kritik des Subjekts ist eine notwendige Angelegenheit.

Unabhängig von der Frage, ob künstlerische oder antikünstlerische Praxis heute überhaupt noch möglich ist oder ob man nicht vielmehr das nachholen müsste, was die Avantgarde versäumt hat: die kosmopolitische Weltrevolution, steht doch ohne Zweifel fest, dass es sich heute immer noch lohnt mit den Widersprüchen der Kultur in der bürgerlichen Gesellschaft auseinanderzusetzen. Gerade im deutschen Super-Gedenkjahr 2009 wurden diese Widersprüche im nationalen Gedächtnis eingeebnet und so gedachte man 90 Jahren Bauhaus als »Beginn der Moderne in Deutschland« [2] und zog 60 Werke für die nationale Sache heran [3]. Es wäre zwar lächerlich in nostalgischer Illusion die Avantgarde wiederbeleben zu wollen, doch man sollte die Deutschen daran erinnern, dass sich innerhalb der kulturellen Sphäre auch in Deutschland Widersprüche aufgetan hatten, die in ihrer Tendenz radikal über das Bestehende hinaus wollten. Wenn der nationale Taumel den Frontalangriff auf die bürgerliche Kultur als interessantes Experiment in die nationale Geschichtsschreibung einbettet, dann dürfte das höhnische Lachen der DadaistInnen auch heute noch gut tun: »Es ist der deutsche Spießer, der deutsche Geistige, der vor Wut platzt, daß man seine formvollendete Schmalzstullenseele in der Sonne des Gelächters schmoren ließ, der tobt, weil man ihn mitten ins Gehirn traf, das bei ihm dort liegt wo er sitzt – und nun hat er nichts mehr, daß er sitze!« (Raoul Hausmann)

Es ist notwendig zu bemerken, dass wir die Übersetzung des Textes »Walter Benjamin, Politik und Ästhetik« von Esther Leslie nur dilettantisch vornehmen konnten. Dennoch haben wir es als sinnvoll erachtet den Text in deutscher Sprache zugänglich zu machen. Wir bitten also eventuelle Fehler und Ungenauigkeiten zu entschuldigen. Wer sich intensiv mit dem Text auseinandersetzen möchte, sollte die englisch-sprachige Original-Version lesen, die auf dem Blog »spektakel.blogsport.de« unter der Kategorie »Text« zur Verfügung steht.

Der Mangel an einer Kritik der Geschlechterverhältnisse, die den Avantgardisten und ihren Kritikern (SI) gemein ist, wurde während der Reihe zwar immer wieder thematisiert, konnte jedoch kaum ausführlich behandelt werden. Aus diesem Grund nehmen wir den Text »Triebschicksal einer situationistischen Revolutionstheorie« in die Broschüre auf, der ursprünglich im »Magazin« [4] erschienen ist. Damit ist dieses Thema natürlich keineswegs erledigt – die Auseinanderset-

zung mit Geschlechterverhältnissen ist fester Bestandteil des Bildungsprogramms des BiKo's.

Ursprünglich hatten wir außerdem geplant in der Broschüre einen Text zur Kritik des Bauhauses zu veröffentlichen. Dieser konnte jedoch nicht rechtzeitig fertig gestellt werden – er wird in irgendeiner Form nachgereicht.

Ein Großteil der Mitschnitte der Vortrage von *Kunst, Spektakel, Revolution* steht auf dem Webblog »spektakel.blogsport.de« zur Verfügung. An dieser Stelle sollen auch weiterhin Texte zum Thema veröffentlicht werden. Außerdem wird es Anfang 2010 eine Fortführung der Veranstaltungsreihe geben, welche sich ergänzend mit Themen beschäftigen wird, die im ersten Teil nicht berücksichtigt werden konnten. Es sollen angeschnittene Diskussionen fortgeführt und in der im August 09 beendeten Reihe eröffnete Nebenschauplätze näher beleuchtet werden.

Dank an

Die ACC-Galerie Weimar und die Rosa Luxemburg Stiftung Thüringen für die freundliche Kooperation; an Michél und Alex für die radiotechnische Unterstützung; an Michel, Ziska und Herrn Helm für die Hilfe bei der Übersetzung des Textes von Esther Leslie, an Schroeter und Berger für das Werbe-Design und das Layout der Broschüre und nicht zuletzt an die ReferentInnen und AutorInnen der Broschüre für die freundliche Zusammenarbeit.

1 Zitiert nach: Karlheinz Barck (Hg.): Surrealismus in Paris. 1919 – 1939. Ein Lesebuch, Leipzig 1985, S. 721 f

2 So das Motto der Jubiläumsfeierlichkeiten für das Bauhaus in der Kulturstadt Weimar.

3 Vgl.: www.60jahre-60werke.de

4 www.magazinredaktion.tk

martin büsser

VON DER AVANTGARDE ZUR SELBSTREFERENZIALITÄT

umbrüche in der kunst auf dem weg ins 21. jahrhundert

Transkription des Vortrages am 16.04.2009

Künstlerische Avantgarde konnte erst im Zuge von bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungen aufkommen. Zu denen zählen unter anderem die Industrialisierung und die Entwicklung des Bürgertums in dem Sinne, dass mit dem Aufkommen bürgerlicher Autonomie auch die Kunst frei wurde, sich nicht mehr dem Staat oder der Kirche andienen musste. Daher finden sich die Vorboten der historischen Avantgarden, die man ja eigentlich im 20. Jahrhundert ansiedelt, bereits im 19. Jahrhundert, nämlich dort, wo das künstlerische Sujet plötzlich losgelöst war von einem religiösen oder staatstragenden Bildprogramm. Die reine Landschaftsmalerei eines Gustave Courbet beispielsweise war für Zeitgenossen bereits eine Provokation und eine enorme Neuerung, da in ihr nicht mehr repräsentiert wurde. Das Sujet war frei von jeglicher Machtrepräsentation, zudem lag es nun in der Hand des Künstlers, welches Sujet er wählt.

Wenn heute hingegen von Avantgarde die Rede ist, sind meist zwei bedeutsame Phasen in der Kunstgeschichte gemeint, nämlich die zu Beginn des 20. Jahrhunderts und eine Phase nach dem zweiten Weltkrieg, von der man sich streiten kann, wie lange sie ging – also ob sie von den fünfziger bis in die siebziger Jahre ging oder länger. In diesem Vortrag werde ich allerdings auch ein paar Theorien vorstellen, die davon ausgehen, dass die Hochphase der zweiten Avantgarde schon in den frühen siebziger Jahren vorbei war, so dass zu dieser Zeit bereits von Postmoderne oder von Neoavantgarde gesprochen werden muss.

Zunächst die Frage: Wie definiert sich Avantgarde? Hierzu ist das Standardwerk »Theorie der Avantgarde« von Peter Bürger sehr hilfreich, weil das Buch zumindest eine Grunddefinition an die Hand gibt: Für Avantgarde konstitutiv ist unter anderem, dass nicht mehr Einzelkünstler im Mittelpunkt stehen, sondern dass avantgardistische Kunst in Gruppenstrukturen auftritt – das Kollektiv gewinnt zunehmend an Bedeutung. Im frühen 20. Jahrhundert waren dies Gruppen wie Der Blaue Reiter, die Dadaisten, die Futuristen – die Zeit der »Ismen«. Damit einhergehend – zumindest bei radikalen Avantgarden wie dem Dadaismus – verstand sich Avantgarde dezidiert als Angriff auf die Vorstellung vom klassischen, genialischen Künstler, der alles aus sich selbst heraus schöpft und sich selbst genug ist.

Dieser Angriff führte allerdings zu einer ziemlich paradoxen Situation. Man betrachte sich zum Beispiel die Wirkung von Marcel Duchamp. Duchamp war sicher einer der radikalsten Kritiker des genialischen Künstlerbegriffs, was er mit seinen Ready Mades zum Ausdruck brachte. Andererseits wissen wir aus der Rezeptionsgeschichte, dass es kaum einen Künstler gibt, der im Laufe des 20. Jahrhunderts und bis in die Gegenwart hinein so verehrt, nachgeahmt und zitiert wird wie eben jener Marcel Duchamp, der genau das doch eigentlich bekämpft hat. Von der Joseph-Beuys-Aktion »Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet« bis hin zur »Appropriation Art« von Louis Lawler, haben unzählige Künstler immer wieder an das große Referenzsystem Marcel Duchamp angeknüpft. Insofern zeigt sich bereits im frühen Stadium der Avantgarde ein Grundwiderspruch, der nur schwer aufzulösen ist: Sobald ein Künstler ein Werk ausstellt, selbst wenn er es im Namen einer Gruppe tut, sogar wenn er es anonymisiert (was zum Beispiel beim Pissoir von Duchamp der Fall war, seinem berühmtesten Ready Made, das er mit »R. Mutt« unterschrieben hat), kann das Werk nachträglich doch wieder im Sinne einer großen künstlerischen Subjektleistung rezipiert werden.

Für Avantgarde ebenfalls konstitutiv ist das manifesthafte Auftreten, also das Programm einer Gruppe. Dabei kann es sich um ein konkretes Manifest handeln, ein niedergeschriebenes Manifest (wie das bei den Futuristen der Fall war), es kann sich aber auch einfach um ein manifesthaftes Auftreten handeln (es gibt zum Beispiel kein Fluxus-Manifest in dem Sinne), über das ganz klar hervorgeht: diese Leute stehen für eine bestimmte Haltung, stehen für eine bestimmte Ästhetik – gegenüber der Gesellschaft und gegenüber dem Kunstmarkt. Peter Bürger nennt weiterhin – was aber sicher nicht für alle Avantgarden zutreffend ist –, das Prinzip der Collage, Demontage, der Sinnzertrümmerung und der Negation bestehender Werte. Insofern haben die Avantgarden, obwohl sie in der Regel selbst aus einem bürgerlichen Kontext kommen, es darauf abgesehen, bürgerliche Grundwerte und die Gesetzmäßigkeiten des Kunstbetriebs in Frage zu stellen.

Der wichtigste Punkt jedoch, der für fast alle Avantgarden seit dem frühen 20. Jahrhundert zutrifft, besteht in dem Versuch, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben, sozusagen ein Zusammenfallen von Kunst und Lebenspraxis zu bewirken. Darauf werde ich später noch zurückkommen, weil es sich dabei nicht nur um die wichtigste, sondern auch die schwierigste Forderung der Avantgarde handelt, da Kunst einerseits stets ästhetisch auftritt, mit dieser Forderung jedoch gleichzeitig an ihrer eigenen Abschaffung arbeitet. Wenn das avantgardistische Ziel darin besteht, die Kunst und die Lebenspraxis in eins fallen zu lassen, dann müsste Kunst im Grunde irgendwann verschwinden, nämlich mit dem Moment, an dem sie Teil der Lebenspraxis geworden ist und nicht mehr als Kunst museal gezeigt werden kann. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage: Wie weit konnte eine solch radikale Zusammenführung überhaupt getrieben werden in einer kapitalistischen Gesellschaft, die Werke braucht, das Werk sozusagen als Material, als Fetisch (wenn man Marx bemühen will), weil nur dieses Werk handelbar, tauschbar und verkaufbar ist? Ist demnach der Versuch der totalen Ineinsführung von Kunst und Lebenspraxis auf Grund der kapitalistischen Struktur zum Scheitern verurteilt? Selbst radikale Infragestellungen des Werkbegriffs mussten sich in den ökonomischen Verwertungsprozess eingliedern lassen,

damit die Künstler überhaupt überleben konnten. Selbst Arbeiten von Konzeptkünstlern, die bewusst nichts Materielles mehr schaffen wollten – zum Beispiel: Ich verfolge einen Menschen auf der Straße, für eine Stunde, das ist meine Aktion und außer mir, der ich einen Fremden verfolge, weiß niemand, dass dies eine Kunstaktion ist, möglicherweise nicht mal der Fremde, den ich verfolge – lassen sich nachträglich in den Kunstmarkt eingliedern. Sobald ein öffentliches Wissen um diese Aktion gegeben ist, ist sie als solches ausstellbar bzw. historisierbar und musealisierbar. Zumal es von fast all diesen Aktionen Fotografien, wenn nicht sogar Filmaufnahmen gibt. Welche Wirkung hätten beispielsweise die Wiener Aktionisten ohne die Filme und Fotodokumentationen gehabt, die es von ihnen gibt?

Bevor man sich aber weiter über diesen Punkt Gedanken macht, muss natürlich vorweg genommen werden, dass Avantgarden nicht automatisch progressiv sind, zumindest nicht immer in einer humanistischen, emanzipatorischen Form nach vorne weisend. Das bekannteste Beispiel einer antihumanistischen Avantgarde ist der Futurismus, wo auch dem Krieg als Teil des großen maschinellen Fortschritts gehuldigt wurde: Krieg wurde – von dem Futuristen-Wortsprecher Marinetti zumindest – als willkommenes Mittel zur Zerstörung des Alten und zum Neuaufbau des Neuen begriffen. Dass Avantgarde rein positivistisch und ohne jede emanzipatorische Ausrichtung sein kann, verdeutlicht Marinettis futuristischer Kollege Luigi Rusollo, der neben seiner Malerei begeisterter Musiker und Klangforscher war und als einer der ersten Künstler Alltagsgeräusche in die Musik einführte. Hierzu entwickelte er die so genannten Intonarumori, dies waren Schallkästen, die Explosionen, Blitze und Donnergeräusche durch Schwachstrom erzeugen konnten. Russolo hat auch ein Manifest mit dem Titel »Die Kunst der Geräusche« geschrieben, in dem sich ein Kapitel findet, in dem er seine Zeit als Soldat im ersten Weltkrieg beschreibt, wo er völlig manisch notiert hat, wie die einzelnen Schrapnells, Bomben, Einschüsse usw. klingen und wie man diese Klänge für eine zukünftige, avantgardistische Musik nutzbar machen kann. Erschreckend daran ist, dass sämtliche menschlichen Faktoren in diesem Kapitel ausgeblendet werden, nirgendwo ist von Leid und Tod die Rede, ihn interessiert das Ganze nur als akustisches, avantgardistisches Phänomen. So gesehen kann man wohl davon sprechen, dass es auch eine reaktionäre Avantgarde gibt, genauer gesagt Zweige der Avantgarde, die eben nicht unbedingt auf progressiv-revolutionäre Weise im Dienste einer humaneren Gesellschaft ausgerichtet waren.

Zudem hat es in der Avantgarde immer auch esoterische Tendenzen gegeben, zum Beispiel im Expressionismus, der einerseits zu den avantgardistischen Strömung gezählt wird, zugleich aber nie radikal mit dem Bild des genialischen Künstlers gebrochen hat – damit auch gar nicht hat brechen können: Die Idee des Expressionismus basiert ja darauf, dass der einzelne Künstler sein Inneres nach außen stülpt, dass also die Außenwelt selbst nicht mehr das Wichtige ist, nicht das, was wir sehen, sondern die Seele bzw. Psyche des Künstlers selbst interpretiert und formt sozusagen das Außen. Mit dieser Fixierung auf das Künstler-Ich wurde der aus dem 19. Jahrhundert mitgeschleppte Mythos vom Genialischen fast noch verstärkt. Die expressionistische Kunstauffassung hat parallel zu den Anti-Künstler-Bewegungen wie Dada bis in die Gegenwart hinein immer wieder Renaissancen erlebt, man denke nur an Jackson Pollock in der Nachkriegszeit, man denke aber auch an heutige Maler wie Peter Doig oder einige Vertreter der Leipziger Schule – zu allen Zeiten werden solche Künstler mit demselben Vokabular beworben, es geht um die Rückkehr der Malerei, des Handwerks, der großen Künstlerpersönlichkeit und letztlich ... des Meisterwerks.

Ein Zusammenhang von Avantgarde und Esoterik findet sich übrigens auch bei dem in Deutschland bekanntesten Avantgarde-Künstler der Nachkriegszeit, nämlich bei Joseph Beuys. Einerseits erfüllt Beuys im Grunde dieses radikal avantgardistische Denken, nämlich diesen Versuch, Politik, Alltags-, Lebenspraxis und Kunst in eins fallen zu lassen – die Idee der »sozialen Plastik« und sein Postulat, dass jeder Mensch ein Künstler sein kann. Andererseits bezieht sich all seine Kunst radikal auf ihn selbst, auf seine Biographie. Sie ist voller Individualmythen. Filz und Fett als Grunderfahrungen, die Beuys gemacht hat, als er als Soldat im zweiten Weltkrieg abgestürzt ist und dann gepflegt wurde, aber auch sein Anspruch, als Schamane und »Heiler« aufzutreten – all diese Sachen hinterlassen, wenn man sich mit Beuys beschäftigt, ein ziemlich ambivalentes Bild von jemandem, der einerseits eine Utopie der sozialen Gleichheit hatte, andererseits sich selbst doch sehr stark als charismatisch-schillernde Heiligenfigur in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt hat. Aber vielleicht ist das genau der Grundwiderspruch, der in der Avantgarde häufig zu finden ist und der es so schwer macht, davon zu sprechen, dass Avantgarde ihr Ziel einer kollektivistischen Kunst je eingelöst hat. Es gibt und gab nun einmal selten Künstlerpersönlichkeiten, die sich selbst zu Gunsten des Kollektivs in den Hintergrund gestellt haben.

Die radikalsten Avantgardebewegungen der beiden Phasen, also der vor dem zweiten Weltkrieg und der nach dem zweiten Weltkrieg, dürften der Dadaismus und die Situationistische Internationale gewesen sein. Auf Dada möchte ich hier nicht näher eingehen, weil ich denke, dass die Bewegung bereits umfassend historisch aufgearbeitet wurde. Interessant ist allerdings, dass die Situationistische Internationale eigentlich erst in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren als wichtige Avantgarde-Bewegung breiter wahrgenommen wurde. Die Gruppe spielte in den sechziger Jahren eher im Polit-Kontext eine Rolle, da die Situationisten sehr stark die Unruhen in Paris 1968

mitbeeinflusst haben. Die 1957 in Paris um Guy Debord gegründete Gruppe lässt sich dennoch auch als Künstlergruppe begreifen, genauer gesagt als Antikunst-Gruppe in Dada-Tradition. Und sie war insofern radikal avantgardistisch, als es ihr nicht mehr primär darum ging, Kunstwerke im klassischen Sinne zu hinterlassen, sondern Lebenspraxis zur Kunst zu erklären. Es gibt daher kaum Hinterlassenschaften, ein paar Filme von Debord, Manifeste, einige Collagen, meistens aus Comic-Strips erstellt – das ist aber auch schon alles, was man von den Situationisten ausstellen kann. Es gibt bildende Künstler, die der Gruppe angeschlossen waren, darunter Constant, Asger Jorn und die Gruppe SPUR in München, aber mit denen hat sich der Kern der Situationisten, vor allem Guy Debord, der sehr bildkunstfeindlich war, schon sehr früh zerstritten. Nimmt man also den Kern der Situationisten, dann hat man fast keine Kunstwerke, aber sehr viele Ideen, die darum kreisen, selbst wie ein Kunstwerk zu leben. Schon der Begriff »situationistisch« geht auf die Idee zurück, das eigene Leben in ungewöhnliche Situationen zu bringen, zum Beispiel haben die Situationisten die Empfehlung ausgesprochen, mit einem Stadtplan von London durch Paris zu gehen, sich also mit dem falschen Stadtplan in Situationen zu begeben, in die man sich sonst nicht begeben würde. All das korrespondiert mit der Idee, sich den öffentlichen Raum wieder anzueignen. In seinem Buch »Gesellschaft des Spektakels« erklärt Debord, dass der öffentliche Raum zu einem reinen Konsum-Raum geworden ist, in dem es keinen Platz mehr gibt für direkte, sinnliche Erfahrungen, für radikale Erfahrungen, für kommunikativen Austausch. Die Idee der »Zweckentfremdung«, wie die Situationisten das nannten, also der Versuch, diesen Raum durch das Umherschweifen zweckzuentfremden, ging so weit, dass einige der Situationisten auch radikale Architektur-Utopien entwarfen, die (wie man sich denken kann) nie umgesetzt wurden. So zum Beispiel Constants »New Babylon« – sein Plan, schwebende Städte zu bauen, in denen es keine Trennung mehr gibt zwischen öffentlichem und privatem Raum, wo kein Mensch mehr Besitz hat, sondern wo jeder ständig irgendwo schlafen kann, mit irgendwem irgendwo zusammentreffen kann. Das ist natürlich eine radikale Sozialutopie, die sich auf dem Papier gut liest, aber von der gesellschaftlichen Realität weit entfernt war.

Was bei den Situationisten auch eine wichtige Rolle spielt und bis ins 19. Jahrhundert zurückgeht, ist das Konzept der Boheme: Das eigene Leben wird zunehmend als Kunstwerk stilisiert, man möchte wegkommen von Werken, die musealisierbar sind, der eigene Lebensentwurf als Bohemien ist mindestens so wichtig wie die Kunst selbst. Es gibt da einen schönen Ausspruch von Robert Filliou, einem Künstler der Fluxus-Bewegung: »Es ging nicht um Kunst«, sagt er, »sondern es ging darum, Gleichgesinnte zu treffen und mit ihnen zu kommunzieren.« Das ist vergleichbar mit dem Leben und der Selbststilisierung der Beat-Poeten. Warum werden Jack Kerouak, William Burroughs und Allen Ginsberg bis heute so verehrt? Wenn wir ehrlich sind – ich stelle diese These jetzt mal ketzerisch auf – nicht wegen ihrer Werke, sondern wegen ihres abenteuerlichen Lebens, wegen der Legenden, die sich darum ranken, wegen dem ganzen Boheme-Mythos um Drogen, Homosexualität und andere Grenzerfahrungen.

Derjenige, der er es fast bis zur Vollendung geschafft hat, sein Leben als Kunstwerk zu stilisieren, war sicher Andy Warhol, der sich und seinen ganzen Freundeskreis rund um die Factory als Vierundzwanzig-Stunden-Kunstwerk zu inszenieren verstand. Auf der einen Seite war Warhol Dekorationskünstler, der es geschickt verstand, den Kunstmarkt mit Fließbandarbeit zu versorgen. Interessanter aber ist die Figur Warhol rund um die Factory, der es verstanden hat, eine Gesamtinstallation aus lebenden Menschen zu schaffen.

Eine letzte Bewegung, die noch einmal versuchte, avantgardistische Impulse in Gruppenbewegung – durchaus auch in Ablehnung von Kunststars wie Andy Warhol – zu formulieren, war die Concept Art, die sich ab den 1960er Jahren entwickelt hat, allen voran wären die Künstlergruppe »Art and Language« zu nennen, aber auch Einzelfiguren wie Dan Graham und On Kawara, die ganz bewusst an einer Intellektualisierung und Entmaterialisierung der Kunst gearbeitet haben, weil ihnen der Spektakel-Charakter und die Dominanz des Marktes zu viel geworden sind. Nach einem Motto von Sol Le Witt, dass die Idee eines Kunstwerkes schon ausreichen kann, dass man hierzu gar kein Werk mehr braucht, gibt es z.B. von Art and Language tatsächlich Arbeiten, die nur noch Texte präsentieren – Texte, die die Ideen eines Werkes widerspiegeln oder die Reflexion zu einem Werk sind, das selbst überhaupt nicht mehr relevant ist; relevant ist vielmehr der Text selbst und das Nachdenken über ein Werk, welches das Werk ersetzt bzw. selbst bereits Werk ist.

Der Kunsthistoriker Boris Groys merkte an, dass dies ein Weg sei vom materialistischen Kunstmarkt hin zur Freiheit des Immateriellen und somit Unverkäuflichen, Untauschbaren. Wobei man aber sagen muss, dass wahrscheinlich auch dieser Angriff auf den Markt gescheitert ist, weil hier ein Problem zutage tritt, das hier im Grunde schon bei Duchamp und seinen Ready Mades angelegt ist. Es handelt sich dabei zwar um eine Revolte gegen das eigene Betriebssystem Kunst, aber genau diese Revolte ist dazu verdammt, betriebsintern zu bleiben, weil das Nachdenken über den Kunstmarkt bei Art & Language, um bei dem Beispiel zu bleiben, nur vom Kunstmarkt oder innerhalb des Kunstmarktes wahrgenommen wird und deswegen auch nur innerhalb des Kunstmarktes so etwas wie eine Art interne Revolte auslösen kann. Die gesellschaftliche Revolte bleibt aus. Überspitzt könnte man in diesem Zusammenhang auf Herbert Marcuse verweisen, der meinte, dass die rebellische Wirkung der Kunst selbst dann ausbleibt, wenn

diese sich explizit politisch artikuliert, da sie sich stets nur auf dem Feld der Kunst artikulieren kann. Im Wissen um diese Wirkungslosigkeit toleriert die kapitalistische Gesellschaft die Kultur-Revolte, was Marcuse unter den Begriff der »repressiven Toleranz« gefasst hat. Das Museum ist nun mal nicht die Straße. Und selbst das Happening auf der Straße wird in der Regel nicht von der Polizei aufgelöst, sobald die Polizei weiß, dass es sich um ein Kunst-Happening handelt und eben nicht um eine Demonstration oder ähnliches. In diesem Punkt sind sich übrigens die Kritische Theorie, aus der Marcuse kommt, und die Systemtheorie von Niklas Luhmann, obwohl sie politisch ganz anders geartet sind, einig. Auch Luhmann ist von geschlossenen Systemen und einer »System-Umwelt-Differenz« ausgegangen, also davon, dass Systeme – die Universität, die Wissenschaft, die Medizin die Kunst etc. – in sich geschlossen sind und keinerlei Durchlässigkeit zu anderen Systemen haben. Was dann eben auch die gesamtgesellschaftliche Wirkungslosigkeit des Ganzen erklärt. In der Kunst kann ich einen riesigen Aufstand planen, im System der Medizin oder im System der Justiz, wird dieser allerdings überhaupt nichts auslösen – es bleibt im System der Kunst.

Sind die Avantgarden in ihrem Anspruch gescheitert, die Gesellschaft zu revolutionieren? Wenn sie es denn überhaupt je wollten – oder wollten sie nur die Kunst revolutionieren? Und wenn ja – wie kam dieses Scheitern zustande? An dieser Stelle möchte ich kurz vier Thesen von unterschiedlichen Autoren vorstellen, die je eigene Erklärungsansätze haben. Das eine ist der schon erwähnte Peter Bürger, der die Behauptung aufgestellt hat, dass die Neo-Avantgarde, also das, was nach dem zweiten Weltkrieg kam, im Grunde schon institutionalisierte Avantgarde war – ein Ritual, das überhaupt nichts mehr erneuern konnte, weil es nur zitiert, was die alte Avantgarde längst niedergerissen hat. Dann gibt es von Boris Groys eine interessante Idee in seinem Buch »Über das Neue«: Die Erzeugung des Neuen, worauf der Kunstmarkt angewiesen ist, sei nichts anderes ist als die ständige Plünderung des Profanen. Die Kunst muss sich ständig Dinge aus dem Alltag herausgreifen und diese ins Museum stellen, schon vitalisiert sich die Kunst selbst. Der Alltag ist also der Motor für die ständige Erneuerung in der Kunst. Dann gibt es einen ganz aktuellen Text von Thomas Raab, in dem der Autor behauptet, dass die Kunst-Avantgarde einfach in den Subkulturen diffundiert und damit zum Style verkommen ist. Und es gibt einen etwas älteren Text von Otto Werckmeister, der sagt, dass die letzte Avantgarde in den 1970er Jahren stattgefunden habe, als es noch so etwas wie eine linke, argumentative Kultur gab, die dann in den 1980er Jahren von einer »Zitadellenkultur« (man könnte auch mit Guy Debord von einer »Spektakelkultur«) abgelöst wurde.

Bei Peter Bürger liest sich das folgendermaßen: »Die Ready mades von Duchamp sind keine Kunstwerke, sondern Manifestationen. (...) Daß dieser Typus von Provokation sich nicht beliebig oft wiederholen lässt, liegt auf der Hand. Die Provokation ist abhängig von dem, wogegen sie sich richtet; hier von der Vorstellung, das Individuum sei das Subjekt des künstlerischen Schaffens. Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil. Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfertum, sondern er bestätigt sie.«

Die Grundthese Bürgers wird damit sehr schnell klar: Man kann einmal eine Provokation auslösen – diese radikale Infragestellung zu wiederholen, ist im Grunde nur noch Dekoration.

Dem würde wohl auch Boris Groys Recht geben, wenn er von der »Verkunstung des Profanen« spricht: Wenn die Avantgarde nach dem Ready-Made-Prinzip ständig darauf aus ist, Neues aus der profanen Welt zu musealisieren, aber im Grunde der radikale Gestus längst verbraucht ist, dann kann sie das Neue nur noch schaffen, indem sie sich ständig Sachen, die aus der Außenwelt bisher noch nicht von der Kunst geschluckt wurden, einverleibt. Nicht mehr die radikale Form (das Ready-Made) ist das Entscheidende, sondern was zum Ready-Made wird. Ich kann anfangen, Obdachlose abzulichten, ich kann anfangen, Punks abzulichten – ein Beispiel wäre Richard Prince, ein amerikanischer Künstler, der Fotoserien von Rocker-Bräuten ins Museum geholt hat, der sich aus Harley-Davidson-Katologen die Bilder herausgerissen hat, auf denen barbusige Frauen auf Harleys sitzen. Dieser ganze Trash macht den Künstler natürlich interessant, wenn er ihn ins Museum holt, denn bisher waren Rockerbräute auf Harleys noch nicht im Museum zu sehen. Und so kann man das Spiel immer weiter treiben, bis wirklich die ganze profane Welt, wie Groys das nennt, musealisiert wurde – und bis dahin wird sich da draußen stets etwas finden, was man dann wieder als Ready-Made ins Museum stellen kann. Insofern antizipiert die Kunst-Avantgarde alles, von der Pornographie bis zur Trash-Ästhetik, weil sie eben den Input des Neuen, Provokanten braucht, den aber aus sich selbst heraus nicht mehr schaffen kann, also ihn von außen holen muss, wobei er dann natürlich notgedrungen verpufft.

Der andere interessante Aspekt ist der von Thomas Raab – sein Buch »Avantgarde-Routine« ist 2008 erschienen. Er bringt in einer Passage eine entscheidende Sache auf den Punkt: Mit dem Scheitern, bzw. mit der Desillusionisierung der 68er-Utopien seien auch die Kunst-Avantgarden in eine Art ironische Phase getreten. Das heißt, Künstler schämen sich seither, noch politisch, leidenschaftlich Utopien zu benennen – deswegen hat sich eine Haltung, ironisch über allen Dingen zu stehen, durchsetzen können. »Der Verlust des ›identifizierten‹ (existentiell besetzten) Glaubens an die Utopie«, schreibt

er, »äußert sich im nunmehr bloß oberflächlich appellativen Charakter der Werke, die nunmehr nur noch in den Subkulturen konsumiert werden und dessen Ansprüche auch nur noch den Erfolg innerhalb der Subkultur umfassen. Avantgarde tritt oberflächlich, d.h. von anarchistischen Ansprüchen befreit, von einer ›epidemischen‹ in eine ›chronische‹ Phase ein (Poggioli). Zum Eintritt in die ›Kunstwelt‹ seit den 80er Jahren in die ›Postpunkwelt‹ (Reynolds), ›Hiphopwelt‹, ›Artfilmwelt‹, ›Genderwelt‹, ›Kleinkunstwelt‹, ›Lyrikwelt‹, ›Deleuzewelt‹ usw. genügt heute das schiere Lippenbekenntnis, dass die eigene Subkultur allgemein ›vorne‹ sei, auch wenn man nicht weiß, wo ›vorne‹ und ›hinten‹ sein soll, und diese vorderhand ganz offensichtlich bloß dem eigenen Wirtschaften oder Wohlbefinden dient.«

Raab stellt fest, dass es inzwischen eigentlich keine wirklichen Bewegungen mehr gibt, sondern nur noch Schulen, die sich in ihren eigenen Symposien und Publikationen stets selbst bespiegeln und bestätigen, das ist die Deleuze-Schule, das ist die Focault-Schule, das ist dann auch die Leipziger Schule – alles ist atomisiert.

In einem anderen Punkt ähnelt die Argumentation von Thomas Raab der von Greil Marcus in »Lipstick Traces«. Es geht um das Wegbrechen der klassischen Kunstavantgarde, die von den Subkulturen abgelöst wurde, die ihrerseits einen Avantgarde-Status eingenommen haben. Mit Punk hat laut Greil Marcus erstmals eine Subkultur, die nicht primär bildkünstlerisch war, die radikale Negation der Gesellschaft übernommen, wie sie vorher nur von Dada und den Situationisten formuliert wurde. Heute sind wir allerdings an einem Punkt, an dem es völlig egal geworden ist, ob wir von Kunst-Avantgarde reden oder von Subkultur. Weder das eine, sprich die Kunst-Avantarde, noch Subkulturen wie Punk lassen sich mehr wiederholen. Es gibt spätestens seit Techno keine Bewegung mehr innerhalb des Pop, die subkulturelle Wirkung hätte und es gibt auch seit der Concept-Art, wenn man so will, keine Bewegung innerhalb der bildenden Kunst mehr, die das eigene Betriebssystem radikal in Frage stellt.

Was es natürlich nach wie vor gibt, ist politische Kunst! Ich möchte hierzu zwei Beispiele nennen.

Ein Negativbeispiel ist mir aufgefallen, als ich vor zwei Jahren für »konkret« über die große Retrospektive, wenn man das im Alter der noch jungen Künstlerin überhaupt sagen kann, von Josephine Meckseper in Stuttgart berichten sollte. Dort waren unter anderem Fotos von Models zu sehen, die dem Betrachter ein RAF-Streichholz-Päckchen offerieren. Die Botschaft lautet: Terror ist zu Glam verkommen, alle politischen Aussagen sind nur noch Mode und Style. Doch die ganze Art und Weise, wie Meckseper das inszeniert, drängt den Verdacht auf, dass ihre Kunst genau davon profitiert, da ihre Kunst selbst nichts weiter als Style ist. In der Ausstellung waren zum Teil Vitrinen aufgebaut, in denen sich teure Dekoltees mit situationistischen Slogans wie »Arbeite niemals!« befanden. Über die Kritik an der Tatsache, dass der Kapitalismus ein Oberflächenphänomen ist, der es sogar schafft, radikale politische Ideen zu vereinnahmen und zur Ware umzugestalten, geht Kunst von Meckseper nie hinaus. Sie bedient sich ihrerseits dieser Oberflächenphänomene, wobei man gar nicht weiß, wo die Künstlerin steht, was sie damit sagen will. In der Ausstellung war auch ein Merve-Büchlein von Jean Baudrillard faksimiliert, das Werk heißt »Der ewige Spießer«, über dem Merve-Buch hingen eine Krawatte und ein kariertes Hemd, also typische Bankangestellten-Klamotten, auf dem Boden standen Birkenstock-Sandalen. In einem Interview mit dem »Spiegel« erklärte die Künstlerin, dass die Schuhe den ewig gestrigen Demonstranten verkörpern, den sie genauso spießig findet wie den Bankangestellten. Spätestens hier wird eigentlich klar, dass Meckseper – ganz egal, was man von Birkenstock halten mag, man kann diese Schuhe ja durchaus schrecklich finden – eigentlich auch nur Style-Kritik betreibt.

Dass Kunst tatsächlich kapitalismuskritisch, wenn auch nicht im Sinne einer klassischen Avantgarde-Bewegung, funktionieren kann, hat meiner Meinung nach eine Aktion im Zusammenhang mit der Kunsthalle Wien und den Künstlern Christoph Steinbrenner und Reiner Dempf 2005 gezeigt, die für zwei Wochen in der Wiener Neubaugasse die ganze Straße von allen Formen der Werbung gereinigt haben. Alle Schrift und alle Werbung wurde mit gelben, undurchsichtigen Aufklebern überklebt. Und das hat dann doch für eine sehr seltsame Verfremdung gesorgt, plötzlich sind Leute durch eine Straße gegangen, ohne dass ihnen klar war, wo sie sich jetzt genau befinden. Andererseits aber war es dann doch klar. Weil H&M nun mal H&M ist – insofern findet man sich sogar dann zurecht, wenn alle Werbung weggeklebt ist. Und trotzdem sorgte dies für einen Moment der Irritation, weil die Leute erstmals bemerkt haben, wie viel Werbung in so einer Straße ist. Und dass die Straße gar kein öffentlicher Raum mehr ist, sondern eigentlich ein einziger Werbebanner, der nichts anderes will, als dass ich mich dort aufhalte, um zu konsumieren. Erst durch das Wegfallen der Werbung und durch die totale Leere wurde das plötzlich sichtbar.

Die Kunst muss in den öffentlichen Raum eindringen, wenn sie denn wahrgenommen werden will, wenn sie gesellschaftlich noch etwas verändern will, auch auf die Gefahr hin, dass sie dann gar nicht mehr als Kunst wahrgenommen wird. Denn die Aktion in Wien wurde von den meisten Rezipienten wohl gar nicht als Kunstaktion gesehen, denn der Kontext stand ja nicht groß an der Wand – nirgendwo stand »das hier ist eine Kunstaktion«. Allerdings ist das vielleicht gar nicht schlimm. Vielleicht ist das sogar die Chance, die Kunst noch haben kann. Solange sie ihre Avantgarde-Spiele oder ihre selbstreferenziellen Bezüge auf die Avantgarde in den eige-

nen Kreisen weitertreibt, hat sie überhaupt keine Möglichkeit mehr, bewusstseinsverändernd aufzutreten.

Martin Büsser ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Testcard* und Mitarbeiter im *Ventil-Verlag*. Er publiziert regelmäßig kritische Texte zu zeitgenössischer Kunst, u.a. in der Wochenzeitschrift *Jungle World* und der Monatszeitschrift *Konkret*.

alexander emanuely

SURREALISMUS UND REVOLUTION

ein historisch–assoziativer rückblick auf den surrealismus mit einem augenzwinkern als ausblick

Die Welt, das Leben ändern…

Am 24. Juni 1935 hielt André Breton als letzter Redner, ganz spät in der Nacht, da man ihn eigentlich gar nicht hatte auftreten lassen wollen, seinen Vortrag am von der Kommunistischen Partei Frankreichs organisierten »Ersten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur« in Paris. Diese Rede sollte seine Trennung von der Kommunistischen Partei, der er 1927 beigetreten war, besiegeln. Der Rede voran gegangen war der Selbstmord des surrealistischen Dichters René Crevel, der den zu erwartenden Bruch der SurrealistInnen mit der KPF nicht ertragen wollte und, bevor er seinen Gashahn aufdrehte, schrieb: »Alles ekelt mich an!«. Der Rede voran gegangen war eine über 10-jährige Aktivität André Bretons, als einer jener Männer, der die Kunst in den Dienst der Revolution stellen wollte, ganz im Sinne des letzten Satzes seiner 1935 gehaltenen Ansprache, vor einem demonstrativ schon fast leerem Saal, bevor die VeranstalterInnen das Licht abdrehten, der lautet: »›Die Welt verändern‹, hat Marx gesagt; ›das Leben ändern‹, hat Rimbaud gesagt: Diese beiden Losungen sind für uns das einzige.« (Becker 1998, 97)

Mit diesem letzten Satz ist die Richtung gezeichnet, in die der Surrealismus seit 1924 gegangen war. Konsumiert man heute die Kunst der SurrealistInnen, so wird meistens vergessen, dass es sich bei ihnen um Künstler handelte – Künstlerinnen durften nur am Rande aktiv sein, Frauen generell nur als Musen, als Ein– und Ausreden einer revolutionären Liebe, eigentlich waren die Surrealisten ziemliche Männerbündler (Hörner 1998), man kann durchaus sagen Machos – die sich dem Umsturz der bestehenden Verhältnisse auf den verschiedensten künstlerischen und politischen Ebenen verschrieben hatten. Um jedoch über die surrealistische Avantgarde und ihr Verhältnis zu Kunst und Politik, ihre ganz spezielle Rolle im Paris der 20er und 30er Jahre verstehen zu können, muss zuerst einmal die Situation der französischen Intellektuellen dieser Zeit im Allgemeinen erklärt werden. Von diesem Überblick ausgehend können die Fragen gestellt werden, was damals Surrealismus bewirkt hat und was heute Surrealismus noch bedeuten kann oder soll.

Die Intellektuellen dieser Zeit waren im Wesentlichen mit einer Frage konfrontiert: wie kann eine Demokratie, wie die französische, die es seit spätestens den 1880er Jahren immer wieder geschafft hat, ihre humanistischen Grundwerte zu verteidigen, die den Einfluss der Kirche und die Gewalt der AntisemitInnen relativ erfolgreich bekämpft hat, einen Ersten Weltkrieg zulassen, einen Krieg, der massiv viele Menschenleben gefordert hat (von manchen Abschlussklassen von 1914 hatten gerade die Hälfte der Schüler den Krieg überlebt), einen Krieg, der ganze Regionen verwüstet, der viele FranzösInnen bis hin zur Lethargie traumatisiert hat, durchaus auch jene, die anfangs diesen Krieg, die Möglichkeit der Revanche für 1870 begrüßt hatten. Denn das Gemetzel vor Verdun schien unvereinbar mit dem, wofür die III. Republik angetreten war, zumindest jene bürgerlichen, linksliberalen Kräfte in ihr, welche über Jahrzehnte die Innenpolitik des Landes geprägt hatten. Wie ist ein Georges Clemenceau zu verstehen, der seine Zeitschrift *L'Aurore* 1898 zum Massenmedium für Hauptmann Alfred Dreyfus und gegen den Antisemitismus eingesetzt hat, der später als Senator radikal für die Trennung von Kirche und Staat eingetreten war, dann plötzlich als Innenminister auf ArbeiterInnen schießen ließ und 1917 schlussendlich jener Regierungschef wurde, der Frankreich zum Sieg »führte« und zwar durchaus mit einer massiv chauvinistischen und populistisch, kriegshetzerischen Politik? Nicht umsonst wurde Clemenceau von den SurrealistInnen Schande–Clemenceau genannt. Der Anarchist Emile Cottin kann wohl diese Widersprüche einer humanistischen Unmenschlichkeit nicht akzeptieren und verübt auf Clemenceau am 19. Februar 1919 ein Attentat. Clemenceau überlebt die drei Kugeln in seinem Körper und setzt sich dafür ein, dass Emile Cottin, der am 14. März 1919 zum Tode verurteilt wird, nicht hingerichtet wird.

Am 8. März 1919 treffen sich zum ersten Mal die beiden werdenden Dichter André Breton und Paul Eluard in Paris, am 19. März 1919 erscheint die erste Nummer der dadaistischen Zeitschrift *Littérature*, von André Breton, Louis Aragon und anderen Schriftstellern (es war keine Frau dabei) herausgegeben. André Breton, Louis Aragon und Paul Eluard haben gerade die Schrecken des Krieges überlebt, alle drei als Sanitäter. Sie haben nach dem Krieg den Dadaismus entdeckt und haben alle ihre bürgerlichen Lebenspläne aufgegeben, um sich mit Hilfe der Kunst gegen die Welt der Väter – wie Jean–Paul Sartre später einmal schreiben wird (Sartre 1985, 188) – zu stellen. Emil Cottin war mit ziemlicher Sicherheit Gesprächsstoff zwischen den jungen Männern, welche den Anarchismus generell bewundert hatten, genauso wie sie die Oktoberrevolution begrüßt und bald die Gründung der KPF – eigentlich der Französischen Sektion der Kommunistischen Internationale – am 30. Dezember 1920 mit Spannung verfolgt hatten.

Wir sind gewiss Barbaren…

Doch nicht nur die jungen SurrealistInnen suchten neue Wege und nicht alle kriegstraumatisierten FranzösInnen fanden eine Alternative im libertären und sonstigem Kommunismus. Spätestens das Auftauchen Mussolinis Anfang der 20er Jahre bot eigentlich den meisten Intellektuellen Frankreichs eine Alternative zum »linken« Weg. Bei ihrer Suche nach Lösungen, um ihre Verweigerung der Gesellschaft gegenüber Ausdruck zu verleihen, waren fast alle Möglichkeiten recht, auch und gerade der Faschismus. In ihm konnte sich Antikapitalismus, Antiliberalismus und Antirationalismus (Ory 1992, 90) genauso gut ausleben, vielleicht sogar besser

– bedenkt man, dass die Sehnsucht nach einer starken Bewegung, nach einem sich Auflösen in einem totalitären Ganzen, einer absoluten Gemeinschaft für viele Menschen einfacher zu bewerkstelligen war und wohl noch ist, als ein komplizierter, widersprüchlicher, individualistischer, einsamer Gang gegen die – im Falle Frankreichs – bürgerliche, liberale Gesellschaft, die eigentlich ebenfalls stark auf Individualismus, zumindest solange sie keine Krieg zu führen hatte, gesetzt hat. Drieu la Rochelle und Louis–Ferdinand Céline gehören zu jenen Autoren, die eindeutig den Weg nach Rechts gegangen sind, Céline als mordhetzender Antisemit unter Vichy und gefeierter Nachkriegsautor unter jenen, die nur sein Frühwerk sehen wollten. Jedenfalls gehört er heute mit seinem 1932 erschienen Antikriegsroman »Reise ans Ende der Nacht«, der noch dazu 1936 von Louis Aragon und seiner Frau, der russischen Schriftstellerin Elsa Triolet, ins Russische übersetzt worden ist, zum Olymp der französischen Literatur.

Es ist jedenfalls ein Faktum, dass unter den Studierenden Frankreichs nach dem Ersten Weltkrieg die Anzahl jener eher gering war, die sich mit Marx auseinandersetzten oder sich gar mit seiner Arbeit identifizieren wollten. Wenn sie gegen den Strom schwammen, dann eher als MonarchistInnen, AntisemitInnen und FaschistInnen. Jene jungen Männer, die sich im langsam heran bildenden Surrealismus artikulierten, der sich erst 1924 vom Dadaismus abspalten sollte, suchten jedoch von Anfang an nach Marx, Freud und Rimbaud. Sie bildeten im Gegensatz zu vielen anderen jungen Menschen ein klar linksextremes Projekt voran.

André Breton, Antonin Artaud, Michel Leiris wurden jedoch auch dafür berühmt, dass sie sich für das scheinbar Irrationale, Esoterische und Mythische, aber vor allem für das sogenannte »Primitive« interessierten, wie für afrikanische, ozeanische oder keltische Kunst und Kultur. Dabei ging es in erster Linie darum, wie andere Gesellschaften Kunst ein– und umsetzen, wie anderen Orts oder anderer Zeit Verschmelzung von Kunst und Lebenspraxis möglich ist und war. Bretons Wohnung war verhängt mit afrikanischen Masken, und er selbst rannte gerne in grünem Anzug herum und aß und trank nur Grünes, weil Grün die Farbe der Kelten gewesen sein soll, und im amerikanischen Exil wird Breton sich stark mit den Hopi IndianerInnen auseinandersetzen. Antonin Artaud und Michel Leiris werden sich Anfang der 30er Jahre der Dakar-Djibouti-Forschungsreise von Marcel Griaul anschließen und in Folge *Phantom Afrika* schreiben.

Von der Zeitschrift *Littérature* ging es dann zur Zeitschrift *Clarté*, bis 1924 die Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* gegründet wurde. Während erstere noch dem Dadaismus verschrieben war, bot zweitere eine gemeinsame Diskussionsbasis mit Intellektuellen, wie Pierre Naville, der zuerst einige SurrealistInnen in die KPF drängte, dann die gleichen einige Jahre später Trotzki näher brachte und schließlich selbst einer der wichtigsten Exponenten der Psychoanalyse in Frankreich wurde. In der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* sollten dann die Erkenntnisse der Zeit zwischen 1919 und 1924, zu der auch die Trennung von Dada gehörte, zusammenfließen. Dabei ging es um Selbstmord, Liebe, Revolution, Esoterik, Bildende Kunst, Poesie, Luis Buñuel, Charlie Chaplin und die Marx Brothers und Manifeste.

Als die Welt zwischen Surrealismus und Kommunismus noch in Ordnung war, erschien 1925 in der *L'Humanité*, dem zentralen Organ der KPF, der von einer ganzen Reihe von Menschen unterzeichnete Aufruf *Zuerst und immer die Revolution!* – er lässt in Kürze wohl am besten einen Einblick in das gewinnen, was die SurrealistInnen eigentlich wollten:

> Wir sind ganz gewiß Barbaren, da uns eine bestimmte Form von Zivilisation anekelt. [Nämlich jene Zivilisation, die die] Menschenwürde auf die Stufe eines Tauschwerts [herabzieht, jene Zivilisation, die den Geist] in den viehischsten und unphilosophischsten Begriff [der] Idee des Vaterlandes [zu zwängen versucht, jene Zivilisation, die sich auf der] Sklaverei der Arbeit [aufbaut.] Wir akzeptieren die Gesetze der Ökonomie und des Tauschhandels nicht, wir akzeptieren nicht die Sklaverei der Arbeit, und auf einem noch weitläufigeren Gebiet erklären wir uns als im Aufstand gegen die Geschichte befindlich. Die Geschichte wird von Gesetzen gesteuert, deren Voraussetzung die Trägheit der Einzelnen ist [...] (in Becker 1998, 35f)

Und die zu dieser Zeit Paris besuchenden oder nach Paris ziehenden deutschen Intellektuellen und Künstler wie Walter Benjamin oder Georges Grosz schrieben über die SurealistInnen Folgendes; Walter Benjamin:

> »Seit Bakunin hat es in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben. Die Sürrealisten haben ihn. Sie sind die ersten, das liberale moralisch–humanistisch verkalkte Freiheitsideal zu erledigen, weil ihnen feststeht, daß ›die Freiheit, die auf dieser Erde nur mit tausend härtesten Opfern erkauft werden kann, uneingeschränkt, in ihrer Fülle und ohne jegliche pragmatische Berechnung will genossen werden, solange sie dauert.‹ Und das beweist ihnen, »daß der Befreiungskampf der Menschheit in seiner schlichtesten revolutionären Gestalt (die doch, und gerade, die Befreiung in jeder Hinsicht ist), die einzige Sache bleibt, der zu dienen sich lohnt [...] Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Sürrealismus in allen Büchern und Unternehmen.« (Benjamin 1991, 306f)

Und George Grosz 1925:

> »In Wahrheit richtet sich die französische Kulturproduktion wie bei uns nach den Bedürfnissen der bürgerlichen Interessen. Dessen sind sich die Pariser Künstler bis auf verschwindende Ausnahmen (Gruppe Clarté) ebensowenig bewußt, wie ihre deutschen Kollegen.« (Grosz 1993, 42)

Doch wie wollte der Surrealismus konkret voran gehen, um die Revolution zu ermöglichen? Zuerst einmal hatte man den Pessimismus zu organisieren, ihn täglich bis zur Revolution voran zu treiben, bis zur endgültigen Überspannung, die dann alles zerreißt. Denn im Pessimismus liegen die Voraussetzungen der Revolution. Es muss alles aufgezeigt werden, was in der Welt existiert, nicht in einer linearen Dokumentation, sondern in assoziativen Montagen und *Collages*, in Bildwelten, die eigentlich alle GestalterInnen und BetrachterInnen – solange es diese beiden Gruppen noch gibt – zumindest auf der Ebene des Unterbewussten nachvollziehen können. Diese Montagen und Collages werden heute als Kunst bezeichnet, doch waren die SurrealistInnen Feinde der Kunst, ganz so, wie es später Peter Bürger in seiner Theorie der Avantgarde beschreiben sollte:

> »Die europäische Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht eine voraufgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil), sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene.
> [...] [Da] die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie all jene Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. Werte wie Menschlichkeit, Freude, Wahrheit, Solidarität werden gleichsam aus dem wirklichen Leben abgedrängt und bewahrt in der Kunst. [...] indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte.« (Bürger 1974, S.66ff)

Die Aufhebung der Kunst kann sich somit durchaus mit jener der Religion vergleichen, wie sie Karl Marx formuliert hat:

> »Die Aufhebung der Religion als des illusorischen Glücks des Volkes ist die Forderung seines wirklichen Glücks. Die Forderung, die Illusion über einen Zustand aufzugeben, ist die Forderung, einen Zustand aufzugeben, der der Illusion bedarf. (Marx/Engels 1976, 379)

Das Gedicht... gemordet...

Spätestens ab 1933 wurde jedoch den linken Intellektuellen klar, dass der Faschismus und vor allem der Nationalsozialismus die konkrete Gefahr für die Menschheit und die notwendige Revolution darstellen. Da bis Anfang der 30er Jahre für viele Linke in Frankreich, vor allem aber für die SurrealistInnen, die bürgerliche Gesellschaft Basis und Grund des Faschismus darstellten, konnten sie nicht nachvollziehen, dass 1935 die Heimat der Revolution, die Sowjetunion, mit Frankreich einen Beistandspakt gegen Deutschland schließen konnte. Und in der eingangs erwähnten Rede André Bretons von 1935 sagt er auch, dass Hitlerdeutschland nicht durch einen Krieg bezwungen werden soll und kann, dass der Friede um jeden Preis erhalten werden muss und ein Beistandspakt eher hin zum Krieg führt und die Sowjetunion zur Kriegstreiberin, zur Beihelferin einer bürgerlichen, »imperialistischen« Politik macht. Ernst Toller konnte selbst nicht aus seinem damaligen Londoner Exil nach Paris, doch seine Grußbotschaft für den Kongress spricht natürlich eine andere Sprache, als die André Bretons, nämlich die eines Menschen, der schon direkt der Nazibrutalität ausgesetzt war »Wo immer wir der Ungerechtigkeit begegnen, müssen wir sie bekämpfen.« (Paris 1935. 1982, 404). André Breton sollte diese Erfahrungen erst einige Jahre später machen. Aber vielleicht konnte damals noch Breton seine Gewaltphantasien nur gegen die Welt der Väter richten und Hitler war gerade einmal ein paar Jahre älter als er selbst – also keine passende und zu bekämpfende Vaterfigur. Jedenfalls hat André Breton 1935 jene Fehleinschätzung getroffen, die besagte, dass die Nazis sich höchstens sechs Monate halten werden. Er glaubte wohl, dass sie von einer Revolution der deutschen ArbeiterInnen zu Fall gebracht werden könnten, so wie viele bürgerlichen AntifaschistInnen lange dachten, dass sich in der »Kulturnation« Deutschland der Nationalsozialismus von selbst erledigt.

Es sollte noch einige Jahre dauern, bis die meisten GegnerInnen eines kriegerischen Konflikts gegen Nazideutschland, wie André Breton, einsehen sollten, dass Hitler, so wie es der Romancier und ehemalige Pazifist Romain Rolland trefflich formuliert hatte, nicht durch Sitzstreik saufzuhalten sei, sondern nur durch die Vereinigung all jener politischen Kräfte, für die der Faschismus eine ultimative Bedrohung darstellt, und nur durch, auch militärische Gewalt. Jedenfalls hatte Ernst Toller, der direkt aus der Hölle Deutschland gekommen war, wo viele seiner Weggefährten, wie Erich Mühsam schon brutal ermordet worden waren, dies so verstanden. André Breton änderte seine Einstellung in Anbetracht des Zweiten Weltkriegs und der Vernichtungsmaschinerie der Nazis, um 1942 vom New Yorker Exil aus – wo sich inzwischen Ernst Toller Ende Mai 1939 aus Verzweiflung das Leben genommen hatte – als *Speaker* der französischen Sendungen des Radiosenders

des *Office of War Information*: *Voice of America* zu arbeiten, der neben der BBC die wohl wichtigste mediale Waffe gegen Nazideutschland und das zentrale Sprachrohr für die Flüchtlinge aus Europa wird. Dass André Breton die Naziverfolgung überlebt hat, mag ihn zu Denken gegeben haben, dass er sein Überleben, wie Hannah Arendt, Lion Feuchtwanger, Alma Mahler–Werfel, Franz Werfel, Max Ernst, Marc Chagall, André Masson, Alfred Polgar und Heinrich Mann dem linken, aber eher »bürgerlichen« amerikanischen Journalisten Varian Fry zu verdanken hat, der eine Rettungsaktion für über 2.000 in Marseille fest sitzende und von den Nazis verfolgte Intellektuellen gestartet hat. Vielleicht war André Breton zum gleichen Schluss wie Carl Einstein gekommen, der schon 1938 in Anbetracht der mörderischen Gewalt der FaschistInnen, die auch ihn morden sollten, geschrieben hat:

> »Heute Kunst zu machen, das ist grundsätzlich ein Vorwand, um der Gefahr auszuweichen. [...] Die Maschinengewehre machen sich über die Gedichte und die Gemälde lustig. Mit allen Umschreibungen ist es vorbei.« (Einstein 1993, 162).

Die ehemaligen Weggefährten des Surrealismus Louis Aragon und Paul Eluard waren 1935 in der KPF geblieben, hatten sich offiziell von André Breton getrennt und waren während des Zweiten Weltkriegs aktiv in der *Résistance* in Frankreich tätig.

Die Schatten

> Le surréalisme est encore un acteur sans voix. Cependant, sa grande ombre ne cesse pas d'exister, et son existence propre sera toujours pour nous la commune mesure où se réduiront d'autres désirs. Der Surrealismus ist noch immer ein Akteur ohne Stimme. Doch sein großer Schatten hört nicht auf zu existieren und seine Existenz wird für uns immer der gemeinsame Nenner bleiben, bei dem sich andere Begehren auflösen. Pierre Naville, 1927 (Naville 1975, 98 – eigene Übersetzung)

Bedeutend für die ZeitgenossInnen waren die surrealistischen Interventionen deshalb, weil sie fast immer gelungene Inszenierungen, ganz in der Tradition der futuristischen, cravanischen und dadaistischen Provokation stehend, waren und meistens eine breite Aufmerksamkeit, Entsetzen und Schockreaktionen auf sich zogen. Jede Ausstellung wurde zur »Kriegsmaschine«, wie die Surrealistin Annie Le Brun es formulierte (Le Brun 2002). Natürlich waren die Ressourcen und die direkte Einflussnahme sehr beschränkt, doch ist das linke und antifaschistische Politikfeld Frankreichs, ohne die SurrealistInnen zu erwähnen, gar nicht beschreibbar.

Was die surrealistischen Schocks versucht haben, war, auf den »absoluten Wahnsinn« hinzuweisen, der sich gerade in den 30er Jahren immer mehr ausbreitete, darin liegt der hauptsächliche Einfluss auf die ZeitgenossInnen der SurrealistInnen, die sicher nicht die einzigen waren, doch zählen sie zu den manchmal auffälligsten HinweiserInnen.

> »Die Umwendung hängt davon ab, ob die Beherrschten im Angesicht des absoluten Wahnsinns ihrer selbst mächtig werden und ihm Einhalt gebieten.« (Horkheimer/Adorno 1995, 209)

Das Angesichtmachen dieses Wahnsinns und der Wille nach der »Umwendung«, damit die Menschen ihrer selbst mächtig werden, können als ursprünglichstes und eigentliches Ziel der SurrealistInnen gelten. Doch in den letzten Jahren vor dem Weltkrieg traf eigentlich schon das zu, was Adorno erst für die Zeit nach 1945, nach der Shoah festgestellt hatte:

> »Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden.« (Adorno 1981, 102)

Die Büchervernichtung hatte die Menschenvernichtung angekündigt, ganz im Sinne Heinrich Heines und Guillaume Apollinaires, und die Maschinisierung des Lebens legte jene des Todes. André Breton und seine FreundInnen schienen, ihrem Verhalten nach, die beginnende Wirkungslosigkeit ihrer inszenierten Schocks einige Jahre vor dem Krieg erkannt zu haben und deshalb glichen die Aktionen der SurrealistInnen gegen Ende der 30er Jahre eher jenen von engagierten LiteratInnen und KünstlerInnen, denn jenen der umstürzlerisch und provokativ agierenden Avantgarde, als die sie einmal angetreten waren, mit allen subversiven Mitteln versuchend, der Geschichte ein Ende zu setzen – denn es war die Revolution gewesen, das Ende der Geschichte, welche für die SurrealistInnen einzig gültiges Resultat gegolten hätte. Stattdessen holte die SurrealistInnen jenes Schicksal der Intellektuellen ein, wie es Carl Einstein 1938 als Freiwilliger bei Durruti im Spanischen Bürgerkrieg brutal beschrieben hatte:

> »Zusammengenommen besteht die lächerliche Rolle der Intellektuellen darin, daß sie die Tatsache nur stützen aber nicht schaffen können.« (Einstein 1993, 164)

Und in den Zeiten der Massenmobilisierungen, der Massenvernichtungen, also des sich realisiert habenden »absoluten Wahnsinns«, mögen die Phantasmen und Interventionen eines André Breton, Louis Aragon, eines Picassos oder die rege Kongresstätigkeit der unzähligen antifaschistisch politisierten SchriftstellerInnen–Vereinigungen und Gruppen »lächerlich« und hilflos gewirkt haben.

Der Versuch avantgardistischer Intellektueller Tatsachen zu schaffen versickerte in einer politischen Umwelt, die sich gegen diese Tatsachen mit allen Mitteln zu wehren verstand,

indem sie diesen Intellektuellen – vorallem nach 1945 – den Platz von stützenden *clercs* – so werden die »HohepriesterInnen«, die MandarInnen der Intelligenz in Frankreich auch bezeichnet – zugestand und ihnen alle Möglichkeiten und Vornehmlichkeiten der Kulturindustrie bot und sie somit neutralisierte. Die persönlichen, institutionellen und publizistischen Kontakte der AvantgardistInnen zum Establishment, bzw. zu den Bevorzugten der Machtverteilung im System und ihre Stellung in der *Intellektuellen Gesellschaft* förderten sicherlich diese Neutralisierung. Auch war oft schon diesbezüglich der Weg geebnet – eben weil besagte VertreterInnen der Avantgarde im Vorfeld, in der »wilden Zeit«, wenn man so will, sich ein gewisses Renommee verschafft und somit das Interesse eines breiten Publikums und somit der Verlagshäuser, des Kunstmarktes, der Medien und der Politik geweckt hatten. Louis Aragon (ein für den Schulunterricht geeigneter Staatsdichter und Bestsellerautor, der trotz seiner Sympathien für die StudentInnen des Mai 68 und seines Protestes gegen den Einmarsch in Prag nicht aus dem ZK der KPF entfernt werden sollte) stellt wohl jenen dar, der in die Rolle des »stützenden« *clerc* schlüpfte, und Salvador Dali, welcher schon frühzeitig begann sein Werk erfolgreich zu kommerzialisieren und den politischen Aspekt ins Lächerliche zu ziehen, stellt jenen dar, der sich gänzlich der Kulturindustrie hingab und dafür folglich von André Breton den anagrammistischen Spitznamen »Avida Dollars« verpasst bekam (vgl. Dupuis 1988, 41).

Die Aktionen der SurrealistInnen gingen nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer Kontinuität und ähnlichen Vehemenz und Entdeckungslust weiter wie vor 1939. André Breton entdeckte für die kritische Linke in den 50er Jahren wieder Charles Fourier, man setzte sich für das Weltbürgertum ein und rief wie 1925 zur Wehrdienstverweigerung in den Kolonialkriegen auf und auch wenn sich die Gruppe offiziell 1969 auflöste, so blieb diese Fortsetzung nach dem Krieg nicht ohne Einfluss auf den beginnenden Existenzialismus, auf die Situationistische Internationale, die wieder auflebenden 'Pataphysique oder auf das Theater des Absurden und schlussendlich auf die Revoltierten des Jahres 1968 - dazu zählt Herbert Marcuses »Große Verweigerung« oder Slogans des Mai 68 in Paris, wie: »Die Kunst ist tot, verzehrt nicht ihre Leiche!« oder »Die Kunst ist tot, befreien wir unseren Alltag!« (Slogans et graffitit, users.skynet.be/ddz/mai68). Doch die Avantgarde nach 1945 konnte nicht mehr mit Schocks oder Revolution auf den »absoluten Wahnsinn« hinweisen, denn dieser hatte sich außerhalb der Kunst und Abstraktion, einem Alptraum gleich, selbst realisiert, noch dazu ohne dass sich eine Selbstbemächtigung der Beherrschten wirklich vollzogen hätte. So viele Jahrzehnte nach dem Ende der Shoah gibt es nach wie vor AntisemitInnen, NationalsozialistInnen und Menschen, die dem Wahnsinn gegenüber eher offen stehen, als daß sie sich um eine Umwendung bemühten – ein absurder Zustand. Die Avantgarde nach 45 fand ihre Ausdruckskraft dann auch im Ausdruck dieses Absurden, wie es Samuel Becketts resignativer Widerstand, den seine Werke ausdrücken, zeigt, denn:

> »Sie genießen den heute einzig menschenwürdigen Ruhm: alle schaudern davor zurück, und doch kann keiner sich ausreden, daß die exzentrischen Stücke und Romane von dem handeln, was alle wissen und keiner Wort haben will.« (Adorno 1981, 425)

Trotzdem trifft das, was Adorno in seinem Essay Engagement (Adorno, 1981, S.409–430) neben Beckett über Franz Kafka sagt, für mich auch auf die surrealistischen Werke zu:

> Wen einmal Kafkas Räder überführen, dem ist der Friede mit der Welt ebenso verloren wie die Möglichkeit, bei dem Urteil sich zu bescheiden, der Weltlauf sei schlecht: das bestätigende Moment ist weggeätzt, das der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen innewohnt. (Adorno 1981, 426)

Die SurrealistInnen haben universelle und somit nachhaltige Akzente gesetzt. Sie konnten zwar weder die erhoffte Revolution ermöglichen noch den »absoluten Wahnsinn« verhindern. Doch wenn man sich auf viele ihrer Arbeiten einläßt, dann ahnt, weiß man bald, dass eine Verzauberung, radikale Bedürfnisse, ein Überfahren–werden, ein anderes Leben und eine andere Welt, die »Große Verweigerung« im Hier und Jetzt formulierbar und umsetzbar sind.

Alexander Schürmann-Emanuely ist Mitglied im *Republikanischen Club Wien* und der *Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisemitisme*. Er ist Koautor von »Encyclopedia of Antisemitism, Anti-Jewish Prejudice and Persecution« (2005), »Kulturlichter« (2004) und von »Psychodrama – die posttraumatische Belastungsstörung« (2003). 2006 schrieb er einen Beitrag über Surrealismus, Carl Einstein und Cravan für das Buch »Spektakel Kunst Gesellschaft« welches im Verbrecherverlag erschienen ist.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1981): Rückblick auf den Surrealismus (101-105) & Engagement (409-430). In Noten zur Literatur. Frankfurt/Main.

Becker, Heribert (Hg.) (1998): Es brennt ! Pamphlete der Surrealisten, Hamburg.

Benjamin, Walter (1991): Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In Gesammelte Schriften. Band II., Frankfurt/Main, 295-310.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main.

Dupuis, Jules–François (1988). Histoire désinvolte du Surréalisme. Paris.

Einstein, Carl (1993): Sterben des Komis Meyers. Prosa und Schriften. München.

Grosz, George (1993): Pariser Eindrücke. In Europa Almanach – 1925. Leipzig. 42–46.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno (1995) Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/Main.

Hörner, Unda (1998): Die realen Frauen der Surrealisten, Frankfurt/Main.

Le Brun, Annie (2002): Die usurpierte Revolution. In die Aktion – Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst. Ausgabe II/2002, 22. Jahr. Gefunden auf forum.psrabel.com/dokumente/le_brun.html am 29.10.2009 um 20h33.

Marx, Karl, Friedrich Engels (1976). Werke. Band 1. Berlin.

Naville, Pierre (1975) : La révolution et les intellectuels. Paris.

Ory, Pascal, Jean–François Sirinelli (1992) Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours, Paris.

Paris 1935 (1982): Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente. Mit Materialien der Londoner Schriftstellerkonferenz 1936. Berlin.

Sartre, Jean-Paul (1985). Qu'est-ce que la littérature ? Paris.

Slogans et graffitit: gefunden auf users.skynet.be/ddz/mai68/, am 30.10.2009 um 12h52.

kerstin stakemeier

KÜNSTLERISCHE PRODUKTION UND KUNSTPRODUKTION

polytechnik und reakismus in der frühen sowjetunion

Dieser Text ist ein Reprint des gleichnamigen Artikels aus der Zeitschrift Phase2 – Zeitschrift gegen die Realität # 24/2007

Eine Passage aus dem Dekret »Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen«, das am 23. April 1932 in Kraft trat, bezeichnet das historische Ende der revolutionären künstlerischen Produktion in der Sowjetunion und ihre Rückkehr in die Kunstproduktion: »Heute, da es den Kadern der proletarischen Literatur und Kunst bereits gelungen ist heranzuwachsen und neue Schriftsteller und Künstler aus den Betrieben, Fabriken und Kolchosewirtschaften hervorgegangen sind, wird der Rahmen der vorhandenen proletarischen Literatur- und Kunstorganisationen [...] bereits zu eng und hemmt den ernsthaften Aufschwung des künstlerischen Schaffens [...]. Hiervon ausgehend, verordnet das ZK der KPdSU (B): 1. Die Assoziation proletarischer Schriftsteller [...] aufzulösen; 2. alle Schriftsteller, die das Programm der Sowjetmacht unterstützen und danach streben, am Aufbau des Sozialismus teilzunehmen, in einem einheitlichen Verband sowjetischer Schriftsteller, der eine kommunistische Fraktion besitzt, zu vereinigen; 3. eine analoge Veränderung innerhalb der anderen Künste durchzuführen; 4. das Orgbüro damit zu beauftragen, die praktischen Maßnahmen zur Durchführung dieses Beschlusses auszuarbeiten.«[1] Mit ihm wurden alle bestehenden Künstlergruppen, -dachverbände und freien Assoziationen mit sofortiger Wirkung aufgelöst und in die Union der Künstler der Sowjetunion zusammengefasst, deren Einberufung und Organisation ganz beim ZK der KPdSU lag - das die Union erstmals 1957 versammelte.

Als Kehrtwende von den parteiunabhängigen, revolutionären, künstlerischen Avantgarden der 1910er und zwanziger Jahre hin zur Staatskunst sozialistisch-realistischer Prägung wurde dieser Erlass nicht deshalb bekannt, weil er formale Richtlinien der Kunstproduktion festgelegt hätte, sondern weil er mit der Auflösung der künstlerischen Selbstorganisation, die mit derjenigen der Freien Kunsthochschulen (*Swomas*), der verstreuten Proletkultgruppen (Proletarisch kulturell aufklärende Organisation) und einflussreichen Massenorganisationen wie dem *Oktjabr* (Vereinigung der Arbeiter in neuen Arten der Kunsttätigkeit) einherging und so die Frage nach der Realität per Dekret widerspruchsfrei löste. Der zuvor innerhalb der Künste ausgetragene Streit, ob die revolutionäre Kunst in der Neuerschaffung der Produktivkräfte selbst (Konstruktivisten) oder in der malerischen Dokumentation der Ereignisse (heroische Realisten) läge, wurde 1932 endgültig außerhalb der Kunst entschieden. Und dies gleich in mehrfacher Hinsicht: Der Konstruktivismus und seine Versuche, durch die künstlerische Produktion die allgemeine Produktion zu revolutionieren und damit die entfremdete Arbeit selbst in eine »polytechnische« Produktion übergehen zu lassen, also direkt in der und an der Industrialisierung Russlands mitzuarbeiten, wurden von der Partei als Eingriff in ihr Herrschaftsfeld mit Gewalt unterbunden, und der heroische Realismus, getragen von der Tradition und dem Personal der vorrevolutionären Zeit, wurde von seinen Großorganisationen, kooperativen Interessensgemeinschaften für die Produktion, die Ausstellung und den Verkauf, in ein verfügbares Feld von Auftragsarbeitern verwandelt. Dieser Text soll vom Übergang der künstlerischen Produktion revolutionärer Künstlergruppen in die Kunstproduktion parteilicher Bildpolitik handeln - von der Frage des Verhältnisses von Realität und Kunst. Ich möchte in diesem Artikel den Aufstieg des Realismus der Konsolidierung der Revolution gegenüberstellen, um beide klar als politische Entscheidungen nachzuzeichnen, auf Seiten der Parteipolitik, ebenso wie auf Seiten der Künstler selbst. Die Russische Revolution fand auch in der Kunst statt, jedoch zeitlich versetzt und in vielen Punkten entgegen den bolschewistischen Produktionsnormen.

Die Wiederkehr des Realismusin und außerhalb der Kunst

Noch Lenin hatte diejenige Verordnung in Kraft gesetzt, die den Realismus in der revolutionären Sowjetunion nach seinem Verschwinden zwischen 1917 und 1921 wieder lostrat: 1921 beschloss der X. Parteitag einen Bruch mit der Politik des Kriegskommunismus (der Abschaffung des Geldes und des Marktes). Die hiermit eingesetzte Neue Ökonomische Politik (NEP) basierte auf der so genannten »wirtschaftlichen Rechnungsführung«, auf der bruchstückhaften Zuerkennung von Eigentum im Falle der kleinen und mittleren Betriebe. Dies betraf in erster Linie die Bauernschaft, deren Erträge aufgrund des Kriegskommunismus und vor allem aufgrund des Krieges selbst nicht einmal mehr die Reproduktion auch nur der Landbevölkerung sicherstellen konnte. Die NEP etablierte einen mit ihr aufkeimenden, »wilden« Kunstmarkt, dessen Käufer, die »NEP-Leute« genannten Profiteure des argrarischen Handels, diejenige Kunst bevorzugten, die ihre Verhältnisse idyllisiert wiedergab: das agrarische Leben. Dieser antimodernistische Realismus stand im Gegensatz zum Technisierungs- und Industrialisierungswillen der Partei und wurde für seine künstlerische Naivität missachtet und verspottet.[2] Vor 1924 blieben daher im Staat die im »Stil« des Realismus arbeitenden Künstler wesentlich einflusslos. Zwar lehrten einige von ihnen an den *Swomas*, da sie ihre vorrevolutionären Posten hatten sichern können. Ihnen kam jedoch jenseits persönlicher Verbindungen zu einigen Funktionäre der Roten Armee kein institutioneller Einfluss zu. Was ihnen zukam war relativer Wohlstand, sie waren sozusagen die NEP-Leute der Kunst, die Bourgeoisie der kulturellen Produktion.

Bereits 1922 hatte sich die AChRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Russland) gegründet. In ihrer Gründungsdeklaration formulierten sie das Credo des heroischen Realismus: »Es ist unsere staatsbürgerliche Pflicht vor der Menschheit, künstlerisch-dokumentarisch den erhabenen Augenblick der Geschichte in seinem revolutionären Elan

festzuhalten. [...] Wir erkennen die historische Kontinuität in der Kunst an; auf der Grundlage der revolutionären Weltanschauung errichten wir, indem wir diesen Stil des heroischen Realismus schaffen, das Fundament des Weltgebäudes der Kunst der Zukunft, der Kunst der klassenlosen Gesellschaft.«[3]

Ihr Programm zitiert fast wörtlich dasjenige der vorrevolutionären *Peredwischniki* (Wanderer), einer antizaristischen aber ebenso antisozialistischen realistischen Malereiströmung, die gegen den Symbolismus des Zarismus die Landidylle der vormodernen Bauernschaft setzten. Mit dem Zugriff der revolutionären künstlerischen Avantgarden auf die Kunsthochschulen und Kommissariate nach 1917 sahen diese Gruppen ihren Einfluss schwinden und schlossen sich zu Interessensgemeinschaften zusammen. Trotz des durchgängig negativen Echos auf die erste Ausstellung der AChRR 1923 »Leben und Alltag der Roten Armee«, in der neben den Künstlern der Vereinigung auch dem Realismus wohl gesonnene Unterstützer, Generäle und Kommissare der Roten Armee ihre eigenen Arbeiten ausstellten, wuchs die AChRR innerhalb kürzester Zeit zu einer in weiten Teilen Russlands verbreiteten Struktur heran. Im Mai 1926 bestanden bereits 34 Vertretungen, zu denen (Moskau ausgenommen) 650 Künstler zählten, und bis 1929 realisierte die AChRR elf große, jeweils thematische Ausstellungen. 1925 formulierte Boris Arwatow (1896-1940), einer der wichtigsten produktivistischen Theoretiker in einer Kritik an A. Grigorjew (1886-1939): »Es ist für niemanden ein Geheimnis, dass es nicht zu den Verdiensten der AChRR-Leute gehört, Widerwillen gegen die Obrigkeitshörigkeit zu hegen.«[4]

Durch das eingangs zitierte Dekret von 1932 wurde die AChRR ebenso aufgelöst wie die konstruktivistischen Künstlervereinigungen. Der Staat zentralisierte alle Produktion auf sich, machte sie planbar um so scheinbar den Markt auszuschließen. Die KPdSU (B) verordnete so zwar keinen »Realismus«, da jedoch Stalins Staatspolitik mit der endgültigen Hinwendung zum »Sozialismus in einem Land« 1926 auf die Konsolidierung der nationalen Verhältnisse angelegt war, entsprach der »heroische Realismus« nach Lenins Tod im Januar 1924 mehr und mehr dem Sozialismus der Partei.

Von der Komposition zur Konstruktion

Mit ihrer systematischen Organisierung traditionalistischer Auftragsarbeit standen die heroischen Realisten im krassen Gegensatz zur revolutionären künstlerischen Avantgarde, denjenigen Produzenten, die in der bürgerlichen Kunstgeschichtsschreibung meist unter dem Namen »Konstruktivisten« zusammengefasst werden. Während der »heroische Realismus« ein malerischer Stil war, der sich aus wieder erkennbaren bildnerischen Motiven, Formelementen, Themen und sogar Farbtönen zusammensetzte, war im Gegensatz hierzu der Konstruktivismus nie ein Stil, sondern ein Stadium innerhalb des revolutionären Versuchs die Kunstproduktion in eine allgemeine künstlerische Produktion aufzulösen. Sein Name entstand nicht als Verkaufsemblem, wie es beim »heroischen Realismus« der AChRR der Fall gewesen war, sondern als programmatische Positionierung innerhalb des Moskauer *Inchuk* (Institut für künstlerische Kultur) 1920, wo der von Alexei Gan geprägte Begriff Teil der strikten Ablehnung des von Wassili Kandinski vorgeschlagenen kompositorischen Curriculums der Fakultät war.[5]

Ziel der revolutionären Künstler und Autoren war es, die künstlerische Praxis von ihrer festen Eindämmung in die klassischen bürgerlichen Medien Malerei, Bildhauerei und Architektur zu lösen, um ihre Arbeit über das gesamte Feld gesellschaftlicher Produktion zu verstreuen, und zwar durch die Auflösung der Kunst in die künstlerische Konstruktion des Alltags. Die bürgerliche Kunst war hierin nicht mehr als die bloße Voraussetzung ihrer eigenen Auflösung. Was den Konstruktivisten gemein war, war kein »Stil«, sondern die Konstruktion: die praktische und systematische Rekonstruktion ihrer eigenen Praxis auf der Basis des industriellen Denkens, durch die grundlegende Neuorientierung der Wahrnehmung und des Materialbegriffs. El Lissitzky studierte zu Beginn der zwanziger Jahre. Alfred Einsteins Publikationen, um architektonisch auf eine Überwindung der dreidimensionalen Wahrnehmung zuzusteuern, Ljubow Popowa und Warwara Stepanowa gingen in die Textilproduktion, Alexander Rodtschenko arbeitete mit Holzwerkstätten und Theaterbühnen zusammen um die theaterverhafteten Ideen multifunktionalen Mobiliars in massenproduzierbarer (Holz)Form in den Alltag zu transferieren und Wladimir Tatlin und Boris Arwatow eröffneten in Petrograd ein Studio für Materialkultur und Produktion in einer der ersten großen Stahlfabriken, der Lessner Fabrik. Konstruktivisten waren also wesentlich diejenigen Künstler, die sich im Übergang von den 1910er in die zwanziger Jahre von dem künstlerischen Prinzip der Komposition lösten, dessen Regeln weiterhin die Arbeiten nicht nur der Realisten, sondern vor allem auch der vorrevolutionären »esoterischen« Avantgarde (z.B. Kasimir Malewitsch und Wassili Kandinski) bestimmten. Die Materialien künstlerischer Produktion sollten nicht länger von den Kompositionsschemata erzwungen werden, sondern stattdessen selbst zu Ausgangspunkten der eigenen Produktion avancieren.

Phase drei: der Produktivismus

Der Konstruktivismus war die zweite Phase der revolutionären künstlerischen Avantgarde, deren Phase Drei zeitgleich, aber raumversetzt ebenfalls um 1921 eintrat. Diese letzte Phase war der so genannte Produktivismus, der von dem Versuch geprägt war, die künstlerische Produktion von den Ateliers in die Fabriken zu verlegen. Im Produktivismus sollten sich

die revolutionären Konstruktionslaboratorien der künstlerischen Produktion in die Konstruktionsanlagen der Fabriken verlagern.

Die produktivistischen Vorstöße fallen dabei aus dem Raster kunstgeschichtlicher Betrachtungen heraus, da sie weder den Kriterien der Kunstidentifikation entsprechen, noch innerhalb dieser einem formalistischen Urteil standhalten können. Die produktivistischen Vorstöße, die von so gut wie allen namhaften Künstlern der russischen Avantgarde zu finden sind, bestehen meist in ihrem Zusammenschluss zu Organisationen, Instituten oder Kunstakademien, denn mit der Auflösung der künstlerischen in allgemein produktive Praxis ging die Auflösung der Vorstellung vom Künstler als Ausnahme und Individualproduzent einher. »Die Tätigkeit des Ingenieur-Künstlers wird eine Brücke von der Produktion zum Verbrauch schlagen, und deshalb wird das organische ›ingenieurmäßige‹ Eingehen der Künstler in die Produktion sich, neben allem übrigen, als unumgängliche Bedingung des ökonomischen Systems des Sozialismus erweisen, wird immer notwendiger sein, je weiter wir auf diesem Weg fortschreiten.«[6]

Diejenige Organisation, die diesen Schritt in Richtung der Auflösung der Kunst als erste vollzog war der »Proletkult«.[7] Er war 1917 einige Tage vor dem endgültigen Ausbruch der Revolution in Petrograd gegründet worden und hatte sich 1918 bereits in eine nationale Institution verwandelt, schon in diesem Jahr gewann Olga Rosanowa (1886-1918) allgemeine Zustimmung im Moskauer Proletkult für den Wechsel hin zum Produktivismus.[8] Und ein Jahr später schlug Anna Dodonowa erfolgreich die Einführung des Produktivismus als Hauptdirektive aller künstlerischen Produktion im gesamten Proletkult vor. Gerade in den ländlichen Studios wurde dies allerdings nur bruchstückhaft umgesetzt. Der Produktivismus war eine urbanisierende Bewegung. Er verstand sich selbst als spezifischen Beitrag zur Industrialisierung. Von der Praxis des historischen Proletariats ausgehend, wollte er eine Kultur hervorbringen, die zum einen spezifisch proletarisch sein sollte und zum anderen durch die Verallgemeinerung künstlerischer Praxis in die allgemeine Produktion das Proletariat selbst auflösen würde, in eine freie Assoziation von Produzenten. Dem entsprach auch seine Organisationsstruktur. Der Proletkult organisierte sich in autonom organisierten Zirkeln, den Arbeiterklubs in den Fabriken im gesamten sowjetischen Gebiet, wo er, im direkten Anschluss an die Produktionsstätten, eine kulturelle und künstlerische Ausbildung der Arbeiter- und Bauernschaft vorantrieb.

In der ersten Ausgabe des Proletkultmagazins *Gorn* (Hochofen oder Horn) 1918 wurde ein Statement des Moskauer Proletkults veröffentlicht, das alle Betriebe dazu anhielt, ihre Arbeiter zu ihnen zu schicken, um anschließend deren Wissen zurück in die Fabriken zu transferieren.[9] Der Produktivismus des Proletkults ging dessen Einführung in die akademischeren Institutionen klar voraus und diente als Modell für diejenigen, die zunächst am Proletkult gelehrt hatten und von dort ihre Aktivitäten auf das Inchuk oder die Staatliche Kunsthochschule in Moskau (*Wchutemas*) ausweiteten, wie Arwatow, Nikolai Tarabukin und Alexander Rodtschenko als Orientierungspunkt der eigenen akademischen Praxis. Der Proletkult war sozusagen das Anfangsstadium. Von ihm, einer autonomen Organisationsstruktur aus, entwickelte sich der Produktivismus in die staatlichen Institutionsstrukturen hinein.

Die Institutionalisierung des Proletkults selbst innerhalb des revolutionären Staates war stets prekär gewesen. Mit weit gestreuten Vorgängern innerhalb des vorrevolutionären Arbeiterbewegung, sowie auch in unterschiedlichen Zweigen der bolschewistischen Partei selbst, vor allem anderen der *Wperjod*-Guppe (Vorwärts), die 1909 von Alexander Bogdanow, Anatoli Lunatscharski und Maxim Gorki auf Capri[10] gegründet wurde, war der Proletkult zu Beginn der Revolution, zwischen 1917 und 1921 die weitaus stärkste Organisation neben der Partei selbst. Wo Lenin die Revolution von der Umwandlung und Auflösung des Staates her dachte, schlug der Proletkult vor, dieselbe Bewegung von der Produktion her zu denken: als Kollektivierung der Produktivkräfte durch die materielle Rekonstruktion der Arbeit selbst. Durch seine vorrevolutionären, klandestinen Wurzeln beruhte dieser Gedanke auf der Idee einer dezentralen und autonomen Organisationsform. Damit stand er, wie einer seiner Gründer, Bogdanow, selbst in direkter Opposition zum Leninschen Parteimodell. Dies hatte bereits 1920 direkte Angriffe der Partei zur Folge.

Der Produktivismus und die Partei

Die Stellung der Partei zum Produktivismus der Künstler war stets gespalten. Der vom ZK der Kommunistischen Partei Russlands (B) (KPR (B)) am 1.12.1920 in der *Prawda* veröffentlichte, und von Lenin selbst verfasste Brief »Über den Proletkult«, griff offensiv diese größte revolutionäre, parteiunabhängige und produktivistische Kulturorganisationsstruktur der Zeit an und versuchte sie als bürgerliche zu diffamieren. »Futuristen, dekadente, Anhänger einer dem Marxismus feindlichen, idealistischen Philosophie und schließlich einfach Wirrköpfe, die aus den Reihen der bourgeoisen Publizistik und Philosophie stammen, begannen da und dort in allen Angelegenheiten des Proletkult ihren Einfluss geltend zu machen.«[11] Der Proletkult hatte zu diesem Zeitpunkt mit einer halben Millionen Mitglieder fast dieselbe Stärke wie die Partei selbst. Diese sah nicht nur mit Bogdanow einen von Lenins wichtigsten theoretischen Gegenspielern des ersten Jahrzehnts wiederkehren,[12] sondern in der systematischen Ausbreitung der künstlerischen Produktion auf unterschiedliche Felder gleichzeitig ihren politischen Alleinvertretungsstatus angegriffen. Dies lag unter anderem daran, dass die Realisation der künstlerischen Revolution der

der politischen zeitlich um mehrere Jahre vorausgegangen war und sich daher in relativer Unabhängigkeit von der Partei, und ohne derselben Verfolgung durch den Zarismus ausgesetzt zu sein, entwickelt hatte. So schrieb Wladimir Tatlin 1919: »Was auf sozialer Ebene 1917 realisiert wurde, war in unserer Arbeit als bildende Künstler bereits 1914 realisiert worden, als wir ›Material, Volumen und Konstruktion‹ als unsere Grundlagen akzeptierten. [...] Wir erklären unser Misstrauen gegenüber dem Auge und stellen unsere sinnlichen Eindrücke unter Beobachtung [...]. Das Ergebnis hiervon [...] ist unsere eigene Anregung zu Erfindungen und zu unserer Aufgabe eine neue Welt zu erschaffen«.[13]

Hierin stimmten die revolutionären Künstler zwar wesentlich mit der bolschewistischen Fraktion überein, doch nur wenige ihrer Vertreter gehörten, so wie Brik und Arwatow, selbst der Partei an. Ihre Verpflichtung galt dem produktivistischen Abbau der Kunst zu Gunsten des Aufbaus einer allgemeinen künstlerischen Produktion. Der in der *Prawda* veröffentlichte Brief der KPR (B) gegen den Proletkult ließ deutlich werden, dass das Interesse der Partei an der künstlerischen Produktion eher im Sinne von Lenins Plan zur »Monumentalen Propaganda« zu verstehen war, also von Anbeginn der Revolution an eher im Sinne eines revolutionären Realismus, einer dokumentarischen Begleitung als weniger im Sinne einer Revolutionierung der kulturellen Produktion. In Folge des Briefes der KPR (B) vom Januar 1920 und der damit einhergehenden öffentlichen Diffamierung dieser wichtigsten künstlerischen Organisation innerhalb der Fabriken durch die Partei richteten die späteren Mitglieder der AChRR sich nur neun Tage später mit einem Brief an das ZK. Sie beschwerten sich über die Dominanz der konstruktivistischen und produktivistischen Künstler in den Lehranstalten und Institutionen, forderten die Rückkehr zur klassischen Künstlerausbildung des Zarismus und weigerten sich, von den Produktivisten zu lernen. Die Partei nutzte diese Anfeindungen von nun an, um die revolutionären aber parteiunabhängigen Künstlerorganisationen in ihrem Einflussbereich zu schwächen. Die Partnerschaft zwischen »heroischem Realismus« und der KPR (B) bestand also zum einen bereits zu Lenins Zeiten und zum anderen nie in einer politischen Übereinstimmung, sondern eher von ihrer gegenseitigen Interessensdurchsetzung. Die bürgerliche Autonomie der Kunst barg für die Partei den Vorteil einer genau eingrenzbaren und nicht eingreifenden Arbeitsteilung. Hatte Lenin die revolutionäre Umwälzung »im Sinne einer direkten und vollständigen Zerschlagung des Alten«[14] gefordert, also Antireformistisches, so bedeutete dies in Bezug auf die Kultur für ihn umgekehrt »von der gesamten bürgerlichen Kultur Besitz [zu] ergreifen, die der Kapitalismus hinterlassen hat und aus ihr den Sozialismus aufzubauen.« »Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen.«[15] Dieser Reformismus in Fragen der Kultur stand im direkten Gegensatz zu den Zielen der revolutionären Künstler und Kulturorganisationen. In seiner Resolution von 1918, die von der Ersten Allrussischen Konferenz Proletarischer Kultur und Bildung (Proletkult) in Moskau als Programmatik angenommen wurde, verkündete Alexander Bogdanow: »Die Schätze der alten Kunst sollten nicht passiv akzeptiert werden; da sie in den vergangenen Zeiten dazu dienten die Arbeiterklasse im kulturellen Geiste der herrschenden Klasse und in ihrer eigenen Unterordnung unter diese zu unterrichten. [...] Der Proletarier sollte die Schätze der alten Kunst nur im Licht seiner eigenen Kritik akzeptieren. Seine eigene Interpretation wird die versteckten kollektiven Prinzipien und organisierenden Bedeutungen aufdecken. Nur auf diese Weise wird die alte Kunst sich als wertvolle Erbschaft des Proletariats, als Waffe im Kampf gegen dieselbe alte Welt, die sie erschuf, und als Waffe in seiner Organisierung der neuen Welt dienen.«[16]

Der freie Wettbewerb der künstlerischen Produktionen

Die seit Beginn der zwanziger Jahre immer deutlicher hervortretende Privilegierung des malerischen Realismus durch die Partei schlug wenig später bereits auch in Resolutionsform durch. 1925 gab die Partei die Resolution »Für einen freien Wettbewerb verschiedener Gruppierungen und Strömungen« in der Kunst aus.[17] Der »freie Wettbewerb«, die Wiederholung des kapitalistischen Marktsystems in der Kunst, war es gewesen, den die Künstler der revolutionären Avantgarden bereits seit der Mitte der 1910er Jahre in Russland abzuschaffen versucht hatten.

Die Entscheidung des *Sownarkom* (Rat der Volkskommissare) von 1927, 160.000 Rubel zum Ankauf und zur Bestellung von Kunstwerken bereitzustellen, bedeutete hier einen entscheidenden Schritt. Denn der Aufstieg des Realismus zur Staatskunst war nicht nur mit der Beschneidung der revolutionären Künstler verbunden, sondern gleichzeitig mit der Verflüssigung der Zusammenschlüsse der »heroischen Realisten«. »Im Unterschied zu den Aufträgen des ›Revolutionären Kriegsrates‹ an die AChRR 1923 und des Sownarkom für die VIII. Ausstellung der AChRR ›Leben und Alltag der Völker der UdSSR‹, [...] wurde das Geld dieses Mal nicht an eine bestimmte Künstlergruppe, [...] gegeben, sondern man räumte allen ›wichtigen‹ Künstlergesellschaften eine Chance ein.«[18] Der Einfluss der Produktivisten in den Klubs und Institutionen war durch ihre vorhergehende Beschränkung schon so weit erodiert, dass es schien, als hätten sie keinen systematischen Einfluss mehr auf die allgemeine Produktion, sondern seien in einzelne Produktionsbereiche abgedrängt worden. Nun galt es die Realisten in staatsnahe Organisierungsformen zu drängen. Mit der Gründung der kooperativen Genossenschaft »Der Künstler« im September 1929 war eine Gewerkschaft gegründet worden, die zur vollständigen Einreihung der Künstler in

den Rahmen arbeitsteiliger Produktion führte. Die Kooperative erwirtschaftete Gewinn und entwickelte sich in kürzester Zeit zu einem florierenden Unternehmen, dass künstlerische Dienstleistung und staatskapitalistische Marktwirtschaft im künstlerischen Sektor organisierte.

1928, mit Stalins Aufkündigung der NEP, gründete sich die *Oktjabr*-Gruppe. Die aus der relativen Konsolidierung der konstruktivistischen Produktion in gesellschaftlichen Bereichen, wie z.B. Typografie, Fotografie und Ausstellungsgestaltung, hervorgegangene Gruppe hatte es sich zum Ziel gesetzt, nach dem Ende der NEP ihre Kräfte zu versammeln, um aus der eigenen Konsolidierung wieder in eine Massenorganisierung zu gelangen. Oktjabr war eine Gründung, die sich innerhalb der akademischen Feldes direkt gegen die AChRR richtete und zu der neben nahezu allen damals bedeutenden Kunstkritikern unter anderem auch Sergej Eisenstein, Dsiga Wertow, Rodtschenko, Stepanowa, Gustavs Klucis, Alexei Gan, El Lissitzky und Diego Rivera gehörten. Zeitgleich gründete sich eine hierzu gehörige Jugendorganisation *Molodoj Oktjabr*, der Junge Oktober. 1930 zählte die Gruppe 250 Mitglieder und bis zu ihrer Auflösung Mitte 1931 wuchs sie noch auf mindestens 500 Mitglieder an. Die Produktion von Oktjabr bezog sich auf alle Medien der »Massenkunst« und damit fast ausschließlich auf industrielle Fertigungen. 1930 fand eine große Wanderausstellung in Berlin, Krefeld, Düsseldorf und Köln statt, die die vielfältige Produktion von Oktjabr zeigte, die sich von Alltagsgegenständen über Bücher, Plakate, Filme, Fotografie, Architektur, Theater und mehrere Zeitungen erstreckte. 1931 erhöhte die von der Partei gegründete *RAPCh* (Russische Assoziation proletarischer Künstler), die nur zwischen 1931 und 1932 existierte, den Druck auf die Oktjabr-Mitglieder und machte es ihnen durch die Übernahme vieler ihrer Medien in Staatsverträge unmöglich, weiter zu produzieren. Viele Mitglieder wurden so zum Offenbarungseid und zur öffentlichen Selbstkritik gezwungen. Ende 1931 löste sich der Oktjabr auf, und damit der letzte systematische Versuch, den Konstruktivismus gegen die Partei durchzusetzen.

Mit dem eingangs zitierten »Realismusdekret« von 1932 wurde der vorangegangene Materialismus der künstlerischen Produktion abschließend durch eine staatstragende Bilderwelt ersetzt. Die Künstler der revolutionären Avantgarden jedoch fielen hierdurch nicht nur politisch aus der Verantwortung, sondern auch künstlerisch. Nicht länger fähig ihre Produktion materialistisch zu definieren, verfielen sie zurück in den bürgerlichen Betrieb: Tatlin kehrte Mitte der dreißiger Jahre zur figurativen Malerei zurück, Rodtschenko und Stepanowa verschrieben sich der Stalinschen Fotopropaganda, um dann auch Mitte der vierziger Jahre zur figurativen Malerei zurückzukehren. Selbst Malewitsch, der die Malerei nie wirklich verlassen hatte, kehrte in den dreißiger Jahren zur Figuration zurück. Es gab innerhalb einer politischen Situation, die mit dem Sozialismus in einem Land den Staatskapitalismus ausrief, keinen Grund mehr, von der Komposition in die Konstruktion überzugehen und auf den Produktivismus zu hoffen. Andere, die offenen Widerstand probten, wurden wie Gustavs Klucis auf offener Strasse erschossen. Die revolutionäre Avantgarde konnte nur als Teil der revolutionären Gesellschaft produzieren. Ohne die politische Verantwortung, ohne die Zurechenbarkeit der eigenen Produktionen und ohne die Konsequenzen der eigenen Entwicklung tragen zu können, fiel sie zurück in die politische Unzurechnungsfähigkeit. Dieser war die erste Generation der Maler des »heroischen Realismus« nie entkommen. Von der Verweigerung der Revolution und den eigenen Interessen auf dem Markt getragen, gewannen sie mit der Stalinschen Regierung den Kampf gegen die Revolution und trugen den Sieg der nationalen Konsolidierung davon. Was als »sozialistischer Realismus« 1932 durchgesetzt wurde, war zunächst weniger ein künstlerisches Programm als vielmehr eine politische Entscheidung für die nationale Konsolidierung der Produktion in jedem Bereich.

Erst mit der Expressionismusdebatte um Expressionismus und Realismus, der in der sowjetrussischen Exilzeitung *Das Wort* zwischen 1936 und 1939 unter anderem zwischen Ernst Bloch, Bertolt Brecht und George Lukács geführt wurde,[19] entstand eine systematische Befragung des Realismus. Mit dieser wäre heute auf den »sozialistischen Realismus« zurückzublicken und die Frage nach der Stellung der Gegenwartskunst zu stellen.

Kerstin Stakemeier arbeitet als Researcherin an der *Jan van Eyck Akademie* in Maastricht zur Frage des Realismus in der Gegenwartskunst und als Doktorantin am *University College London* zum Künstler als Amateur und veröffentlicht regelmässig zum Verhältnis von Kunst und Politik.

Anmerkungen

1 »D 190 Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen«, in: Hubertus Gassner und Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Köln 1979, 408.

2 Vgl. Anatolii Strigalev, The Art of the Constructivists, in: The Henry Gallery of Washington Seattle, Art into Life, Tokyo 1990, 50ff.

3 Deklaration der Assoziation der Künstler des revolutionären Russland (AChRR). Mai 1922, in: Gassner/Gillen, Revolutionskunst, 269.

4 Boris Arwatow, in: Gillen/Gassner, Revolutionskunst, 268.

5 Vgl. Selim O. Khan-Magomedov, VCHUTEMAS. Moscou 1920-1930, Paris 1990.

6 Boris Arvatov, Kunst und Produktion, München 1972, 29.

7 Vgl. Lynn Mally, The Culture of the Future, Berkeley und Oxford 1990, xviii.

8 Vgl. Camilla Gray, The Russian Experiment in Art 1863-1922, London 1986, 245; Christina Lodder, Russian Constructivism, New Haven und London 1983, 259.

9 Vgl. Mally, Culture of Future, 151f.

10 Vgl. Gabriele Gorzka, A. Bogdanov und der russische Proletkult. Theorie und Praxis einer sozialistischen Kulturrevolution, Frankfurt/M. und New York 1980, 19.

11 Über die Proletkulte. Brief des ZK der RKP (b). 1920, in: Gassner/Gillen, Revolutionskunst, 63.

12 Alexander Bogdanow war bereits 1908 das Ziel von Lenins Attacken gewesen, als dieser Bogdanow in Materialismus und Empiriokritizismus als Idealisten diffamierte. Vgl. Lenin, Werke, Bd. 14, Berlin 1962.

13 Wladimir Tatlin, ?The Work Ahead of Us? (1920), in: Art into Life, 84.

14 Lenin, Werke, Bd. 33, Berlin 1962, 91.

15 Lenin, Werke Bd. 29, Berlin 1961, 59, 55.

16 Aleksandr Bogdanov, The Proletarian and Art, 1918, in: John E. Bowlt, Russian Art of the Avant-Garde, London 1976.

17 Vgl. ebd., 308.

18 Ebd., 410.

19 Vgl. hierzu Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt/M. 1973.

esther leslie

WALTER BENJAMIN, POLITIK UND ÄSTHETIK

Wer war Walter Benjamin?

Am 15. Juli 1892 wurde Walter Benjamin als Sohn einer wohlhabenden, assimilierten jüdischen Familie in Berlin, der Hauptstadt des preußischen Reiches, geboren. Am 26. September 1940 nahm er sich während seiner Flucht aus Nazideutschland auf dem Weg durch das besetzte Frankreich das Leben. Unfähig von Frankreich nach Spanien zu gelangen, da er kein Visa hatte, krank und in Gefahr der Gestapo in die Hände zu fallen, entschied er sich aufgrund der hohen Wahrscheinlichkeit als Marxist und Jude gefangen genommen zu werden, für den Freitod. In den Jahren, die zwischen diesen beiden Ereignissen liegen, hatte er im Weimarer Berlin und in Paris gelebt - Zeuge von zahlreichen politischen Tumulten und technologischen und sozialen Veränderungen. Er verdiente sein recht karges Geld als freiberuflicher Autor, verkaufte Literatur-Kritiken, historische Analysen der Kultur und des Alltags, er schrieb an einer Theorie der Sprache und produzierte Radio-Beiträge für Kinder. Die Themen, die Benjamin beschäftigten, waren breit gefächert: die Literatur des Barock, die Epochen der Romantik und der Moderne, die Geschichtsphilosophie, die soziale Dynamik der Technik, das Paris des neunzehnten Jahrhunderts, Faschismus und Militarismus, die Stadt, kapitalistische Zeit, Kindheit, Erinnerung, Kunst und Photographie. Vor dem Hintergrund seiner eigenen prekären, freiberuflichen Existenz, galt eines von Benjamins zentralen Interessen dem sich in der Epoche der kapitalistischen Industrialisierung verändernden Status der Intellektuellen, Dichter und Künstler. So verfolgte er zum Beispiel das sich verändernde Schicksal der Avantgarde im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts. Er wollte verstehen, in welcher Weise die Künstler von den Widersprüchen des Kapitals durchdrungen sind. In seinen Studien über Charles Baudelaire bemerkt er beispielsweise, wie das Scheitern der sozialen Revolutionen im späten neunzehnten Jahrhundert eine den Marktgesetzen ausgelieferte Herde an Kopf-Arbeitern hervorbrachte. Diese Intelligenzia sah sich selbst nur als Beobachter des Treibens, aber in Wirklichkeit befanden sie sich laut Benjamin in der Situation, einen Käufer finden zu müssen. Darauf gab es zahlreiche unterschiedliche Reaktionen: Konkurrenz, manifesthaftes Auftreten, nihilistische Rebellion, Hofnarrentum, Satire, Ideologisierung. Benjamin untersuchte die Situation der Kultur-ArbeiterInnen die ihm vorangegangen waren, stets um ihren Klassenstandpunkt und ihre politische Position herauszuarbeiten.

Benjamin analysierte auch die Gegenwart. Sein berühmtes Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« aus der Mitte der '30er Jahre und sein Vortrag für einen kommunistischen Kreis »Der Autor als Produzent« von 1934 waren Untersuchungen über die neuen Möglichkeiten, die sich für zeitgenössische, kritische Kultur-ArbeiterInnen ergeben hatten. Er prüfte Strategien, welche den Druck auf Künstler vermeiden sollten, individualistisch oder konkurrenzdenkend zu sein; Strategien, die verhindern sollten, dass sie Kunst als eine neue Religion verträten, oder als eine Flucht vom »Politischen«. Er setzte sich mit dem Bemühen von Künstlern auseinander, kulturelle Formen zu schaffen, die nicht vom Faschismus besetzt werden konnten. Er diskutierte, was die neuen massenkulturellen Medien, die existierten – Radio, Film, Fotografie, Fotomontage, ArbeiterInnen-Zeitungen – für die Aktivitäten des sozialen Umfelds bedeuteten und wie die Fakten, etwa die massenhafte Vervielfältigung, das Verhältnis der Menschen zur Kultur der Vergangenheit und der Gegenwart verändern. Er war sich sicher, dass das Zeitalter in dem er lebte als ein Zeitalter der Massen, als ein Massen-Zeitalter und, wenn man politisch denkt und handelt, als ein Zeitalter der Klassen betrachtet werden sollte, die im Konflikt miteinander stehen.

Zur Zeit seines Todes an der spanischen Grenze war seine Nationalität als Deutscher annulliert worden, besonders aufgrund eines Essays über die Dekadenz der faschistischen Kunst und der Nazi-Herrschaft, welches er für die kommunistische Zeitschrift »Das Wort« geschrieben hatte. Mit dem Sieg des Nazismus und dem Fall seiner Wahl-Heimat Frankreich, blieb nur wenig sicherer Raum in Europa. Auch der Osten bot wenig Hoffnung. Gegen Ende 1926 war Benjamin für zwei Monate nach Moskau gereist, um einen Entschluss fassen zu können, ob er in die kommunistische Partei eintreten solle. Er hatte eine spannende, energiegeladene Gesellschaft vorgefunden – mit einer gefährlichen Tendenz hin zum Führerkult und zur Korruption. Während der '30er Jahre waren diese Umstände noch schlimmer geworden. Letztendlich war der Osten keine Option. Ein zionistischer Jugend-Freund, Gershom Sholem, hatte über mehrere Jahre hinweg versucht ihn zu überreden nach Palästina zu gehen, doch Benjamin fand den Wüstenstaat oder den Zionismus nicht anziehend. Stattdessen wollte er dem Weg anderer Intellektueller und Freunde, sowie Adorno, Horkheimer, Kracauer und Brecht folgen: nach Amerika, in der Hoffnung auf irgendeinen akademischen Posten oder staatlich bezahlte Arbeit oder lediglich die Gelegenheit, seine Talente an ein Hollywood Studio zu verkaufen. Benjamin schaffte es nicht aus Europa heraus.

In den Jahren nach seinem Tod begannen seine Werke, durch die Bemühungen Adornos, Scholems und Anderer, eine größere Öffentlichkeit zu erreichen. Die politischen Ereignisse von 1968 ermöglichten einen neuen Zugang zu Benjamin und zu dieser Zeit wurden vor allem seine praktisch orientierten Schriften über technische Reproduktion und über eine interventionistische kulturelle Praxis rezipiert, parallel zu seinen kritischen Überlegungen über den Mythos des bürgerlichen Fortschritts. Die engagierten Studenten der späten '60er Jahre in West-Deutschland eigneten sich Benjamin über Raubdrucke seiner Schriften an. Die eigentümliche Wiederentdeckung

Benjamins in den '60er Jahren durch die führenden Gruppen der sozialen Revolte ließe sich in einem Bild Benjamins zusammenfassen, der in der einen Hand einen Fotokopierer und in der anderen einen Joint hält (er hatte in den 20er Jahren Experimente mit Haschisch gemacht, um die Grenzen der sinnlichen Erfahrung auszuloten). Eine Erweiterung dieses Bildes könnte eine Kalashnikov oder eine Bombe beinhalten – einige Jahre später sollte Andreas Baader in seinem »Brief an die Gefangenen« (1976) Benjamin als Vorbild anführen.[1]

In diesen Jahren wurde Benjamins Vermächtnis von linken AutorInnen und KünstlerInnen für eine Kunst und Kultur ins Feld geführt, die nicht die Vorgaben des Sozialistischen Realismus teilten. Die Direktiven des Sozialistischen Realismus setzten die Verständlichkeit des Inhalts über die Form. Grundlegend erklärte der Sozialistische Realismus, dass der Inhalt eines Bildes oder die Geschichte, die dieses erzählt, vermittelt über realistische Methoden, klar und unmissverständlich sein müssten. Es sollte den unaufhaltsamen Aufstieg einer heroischen Arbeiterklasse und der Bauern darstellen. Georg Lukács, um einen einflussreichen Vertreter dieser Doktrin zu nennen, führte die Vorbilder des realistischen Stils des neunzehnten Jahrhunderts an, etwa Balzac und Walter Scott. Initiativen des Sozialistischen Realismus forderten, sich auf die traditionellen Formen der Öl-Malerei und des Romans zurückzubesinnen. Walter Benjamins Analysen waren gegen diesen Kurs ausgerichtet. Er war ein Theoretiker der Modernität. Er glaubte, dass das Zeitalter der Moderne neue Moden und repräsentative Medien hervorgebracht habe und diese Formen, ob sie nun politisch waren oder nicht, mussten für die Zwecke einer zeitgenössischen künstlerischen Aktivität geprüft werden. Er bedauerte, in welcher Weise die Entwicklung des Sozialistischen Realismus eine post-revolutionäre Welle technischer und formaler Experimente in der Kunst unterdrückte, indem er alte Modelle der Kultur zusammen mit ihrer ermüdenden Art der Rezeption wieder aufwärmte, welche ein Publikum verlangten, das ehrfurchtsvoll vor »großen Werken« steht. Benjamin bejahte, wenn auch nicht ohne Einschränkung, die progressive Funktion der technischen Reproduzierbarkeit der Kunst.

Er erkundete die Implikationen, die die Möglichkeiten der technischen Reproduktion in der Kunst auf die Produktion von Kunst in einem weiteren Sinne hatte. Dabei stellte er Analogien heraus zwischen technologischer und technisch-formaler Innovation. In Benjamins Werk steckt der Keim der Kritischen Theorie und Medientheorie nach dem Krieg, wie Hans-Magnus Enzensberger aufzeigt, der der den potentiell befreienden Gebrauch des Fotokopierers innerhalb der ideologisch abstumpfenden Bewusstseinsindustrie vorweg nimmt.

Kulturelle und technologische Reproduktion

Walter Benjamin verstand technoligische Reproduktion in zweierlei Weise. Erstens, bedeutet es die einfache Zugänglichkeit zu Repräsentationen der »großen Kunst« im Postkartenformat – Illustrationen in Büchern und Zeitschriften, Poster: Kopien, die erworben und angefasst werden konnten, die ausgeschnitten werden und in eine neue Umgebung des Betrachters eingefügt werden konnten. Eine bestimmte Weise der Erfahrung von Kunstwerken, die vorher nur denen möglich gewesen war, die die Möglichkeit gehabt hatten, zum Ausstellungsort des Werkes zu reisen, konnten nun alle haben – in Form von Kopien. Es war, als hätte Kunst eine ähnliche Evolution erfahren, wie sie die Druckerpresse dem geschriebenen Wort gebracht hatte. Zweitens, war die technologische Reproduktion ein Merkmal relativ neuer kultureller Formen: Film und Fotografie. Diese waren mechanische Formen kultureller Produktion mit einer eigenen Geltung und ihre Erscheinungen hatten bedeutende Folgen für Konzepte wie Originalität und Einzigartigkeit, Schlüsselkonzepte eines traditionellen Kunstverständnisses. Fotografie und Film hatten kein Original. Jede Entwicklung eines Negativs war genauso ein »Original« wie die nächste, oder die vor ihr. Jeder Filmstreifen war genauso maßgeblich wie alle anderen Versionen des selben Films. Jede Aufnahme eines Meisters war von gleicher Gültigkeit. Das einzigartige originale Objekt tendierte entweder zur Irrelevanz oder verschwand.

Diese Entwicklungen, darauf bestand Benjamin, verursachte das Verschwinden von dem, was er die »Aura« der Kunst genannt hatte. Er beobachtete wie einzigartige, vom Künstler geschaffene Arbeiten eine bestimmte Erscheinung und einen bestimmten Effekt ausgelöst hatten, etwas wie eine magische oder mystische Erfahrung. Die Aura der Kunst war eine Art Scheinen gewesen, das an den Objekten der hohen Kunst haftete, der sie unberührbar, unnahbar und zu immens wertvollen und genialen Artefakten machte. Auratische Kunstwerke hatten den Betrachter entrechtet, der allein dadurch ein ausreichend individuelles Privileg erhalten hatte, dass er die einzigartige Verbindung mit dem Kunst-Objekt genießen durfte. Sie hatten eine passive Position des Betrachters notwendig gemacht, in der er die Vision von Genialität konsumieren sollte. Benjamin argumentierte, dass das Verschwinden dieser Aura – ein positiver Nebeneffekt der massenhaften Reproduktion – den Weg zu einer Aneignung der Kunst durch die Massen ebnen würde.

Ein technologisch veranlasster Prozess des Bruches mit der Distanz, der den Massen Kunst, Fakten und Material zukommen ließ, um von den Massen genutzt und verändert zu werden, ist das größte Versprechen, welches in »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« umreißt. Die neuen Kunstformen kommen dem Betrachter halbwegs

entgegen, heraus aus der Galerie, aus der Gefangenschaft ihrer einzigartigen Zeit und ihres Raumes. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit entfernte sich Kunst, zumindest potentiell, aus ihren traditionellen Räumen; in der Tat zerfiel und vervielfachte sich Kunst mit einem mal. Wie Benjamins Geschichte des Schicksals der Kunst es erzählt, hatte Kunst gegen 1900 die Möglichkeit mit Magie, Ritual und Religion zu brechen bzw. sich davon abzulösen. Gegen 1900 war fotomechanische Reproduktion perfektioniert, verschlang alle Bilder jeglicher vorangegangener Kunst und war daran seine eigenen nicht imitierbaren Formen zu schaffen. Zu dieser Zeit hatte auch Eugène Atget ein weniger tröstliches Sujet für Fotografie formuliert und brach mit der Sentimentalität des Porträts, um die Räume der objektiven Welt zu dokumentieren. Technologische Kunstformen kamen auf, weil sie von den sich herausbildenden, in einer technischen Welt sich einrichtenden Massen gefordert wurden. Eine entmystifizierte Aneignung der Kultur durch ein Publikum war am besten im Kino zu erleben - eine kollektiv produzierte und konsumierte kulturelle Form. In den wahrgenommen Kunstwerken einer eher flüchtigen Mode, in verschiedenen Umgebungen und dadurch, dass immer mehr von den Kunstwerken über die Presse wahrgenommen wurden, lernte das Publikum, sie zu beeinflussen, zu kritisieren und einzuschätzen. Diejenigen die Benjamin betrachtete, waren keine Manifeste für eine selbsternannte Avantgarde-Kunst. Einen der Filme, an den sich Benjamin in einem Brief an Gretel Karplus-Adorno erinnerte, während er an dem Kunstwerk-Aufsatz arbeitete, war eine Filmversion von Alice im Wunderland von 1933, eines der Bücher welches er in Teilen in Englisch, Französisch und Deutsch gelesen hatte.[2] Der Film, den er ein »extraordinäres Ding« nannte, war besetzt durch Garry Cooper als »the White Knight«, Cary Grant als »Mock Turtle« und W.C. Fields als »Humpty Dumpty«. Er war voll mit optischen und special effects und die »Walrus and the Carpenter«-Sequenz wurde von Max Fleischer animiert. Dies war die Art von Film, die sowohl die Surrealisten, als auch ein Massenpublikum anzog, indem eine alternative, verzerrende und analytische Sichtweise der Wirklichkeit angeboten wurde.

Das Medium Film eröffnet die Sicht auf die banalen, wenig interessanten Räume des Alltags und erlaubt ihre Analyse. Das Kino sprengt gewissermaßen das Gefängnis der Realität, so dass wir aus dem bequemen Kinositz heraus zwischen seinen weit verstreuten Ruinen außergewöhnliche Abenteuer erleben können. Die filmische Erfahrung der Welt erweitert unsere eigene - Filme extrahieren Schönheit aus der Alltagsumgebung. Alles strömt an unseren Augen vorbei und wird zu einer Sehenswürdigkeit, zum Punkt der Faszination. Eben dies, so Benjamin, ist befreiend. Es erlaubt uns, in die Geheimnisse einzudringen, die in der gewöhnlichen Realität verborgen sind. Film wirkt wie ein Mikroskop, das die Strukturen, die inneren Verbindungslinien, die Molekularstruktur der Realität sichtbar macht. Wir tauchen ein durch die Vermittlung und durch die Möglichkeit der Reflexion. Probleme treten allerdings, so Benjamin, durch die Erzählung auf. Der Handlungsstrang borgt sich Klischees und Vorlagen vom Theater und verhindert damit, dass die immanenten Möglichkeiten der Filmtechnologie die Entwicklung diktieren. In Bezug auf die Form verfügt Film über ein weites Feld technischer Mittel: Zeitlupe, Zeitraffer, Großaufnahme, Umkehrung, Wiederholung, Montage, Bild/Ton-Montage, Splitscreen, Doppelbelichtung, etc.. In Bezug auf den Inhalt kann Technologie die filmische Basis auf vielfältige Art und Weise formen. Die Welt, in der wir leben, ist eine technologische. Filmtechnologie ist einfach eine Untermenge der Technologien, die das moderne Leben strukturiert: zuhause, im Büro, in der Fabrik, auf der Straße. Insofern erlaubt das Medium Film eine Auseinandersetzung mit den Kräften, die Erfahrung im echten Leben strukturieren. Technologie ist für Benjamin kein homogenes Gebilde. Er illustriert diese Vorstellung an zwei Beispielen: am Slapstick von Charlie Chaplin oder Buster Keaton und am sowjetischen Montagekino. US-Amerikanische Slapsticks spielen mit Technologie, Technologie, die verrückt spielt, Technologie, die mehr als quicklebendig ist. Das hat Humor und lässt ein Stück weit das Potential aufscheinen, das eine »befreite Technologie« eröffnen mag. Das Gegenteil der spaßhaft befreiten Technologie bei Chaplin oder Disney ist, so Benjamin, die tödliche Macht von Marinegeschwadern beim Manöver, wie sie freimütig in Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin gezeigt wird[3]. In jedem dieser Filme liegt das Ringen des Menschen mit Technologie als dominante Kraft im Leben auf dem Präsentierteller. Gerade weil Film eine technologische Form ist, müssen die Film-Helden laut Benjamin diejenigen sein, die im Alltag direkten Kontakt zu Technologie haben: das Proletariat, die ArbeiterInnen, die jeden Tag mit der Maschinerie kämpfen, die Waren produziert und den Alltag am Leben hält. Das Proletariat ist ein Kollektiv. Es arbeitet und macht seine Erfahrungen kollektiv, genau wie seine Freizeiträume die kollektiven Räume industrieller und urbaner Modernität sind.

Micky Mouse und Montage

1935, in der ersten Ausgabe von Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, wird in einem Kapitel namens »Micky Maus« erläutert, wie in der montierten Landschaft des Filmes erste Schritte für eine Umgestaltung der Welt im kritischen Sinne gemacht werden. Damit war Micky ein bedeutenderer Schritt gelungen als dem Dadaismus, der mit seinen Eskapaden nur den Gags der kommerziellen Kultur hinterher hinken konnte. Cartoons radikalisieren den Effekt des fotografischen Films. Auch dort unterscheidet sich die dem Auge unvermittelt dargebotene Natur von der »zweiten Natur«, die die Kamera zum Vorschein

bringt. Den Abenteuerreisenden bietet sie eine Vielzahl von Ausflügen durch die verstreuten Ruinen einer ihrer Leiblichkeit entkleideten, antiphysikalischen Welt. Das Dynamit des Sekundenbruchteils zergliedert diese Welt. Die Montage verkleinert den Raum und bläst ihn auf, ebenso wie die Zeit in Schleifen zusammengezogen und gedehnt wird. Für den Cartoon ist diese Verletzung der Physik selbstverständlich. Benjamin bemerkt, dass dieser Kosmos einer zersprungenen Physik auf die heilende Funktion ihres Bewohners Micky Maus angewiesen ist. Im selben Essay kontrastiert Benjamin den Magier, der mittels Handauflegen heilt, mit dem Chirurgen, der verstärkt durch eine Maschinerie von Zangen und Skalpells in den Körper eindringt. So plant er Schnitte, um zu öffnen und dann zu heilen. Benjamin erweitert diese Assoziation. Der Zeichner, sagt er, handelt wie der Magier, der die Oberfläche beschönigt. Der Kameramann entspricht dem Chirurgen, der durch Schnitte in das Gewebe der Realität eindringt. Für Benjamin ist der angemessenste Gebrauch von Kameralinse und Produktionsprozess das Segmentieren, das Zergliedern der Realität. Dieser Prozess zerlegt die Natur des Alltags in Scheiben und verstößt gegen jede innere Tendenz des Filmes, die glatte Oberflächenstruktur der Realität nur zu reflektieren. Realität, sagt Benjamin wird vom chirurgisch vorgehenden Kameramann zerschnitten und danach mit mehr oder weniger sichtbaren Nähten wieder zusammengenäht. Für Benjamin ist dieses Sezieren, diese Untersuchung der Welt in Nahaufnahme, die Verknüpfung von Dingen durch die Montage, die Analyse von Bewegungen durch Zeitlupe, und so weiter, Teil eines kritischen, wissenschaftlichen Zugangs zur Welt. Dazu kommt eine utopische und antinaturalistische Widerlegung quasi-natürlicher Einschränkungen und der Gesetze der Physik. Wie in These XI dargelegt, wird das Bild ein vielfach fragmentiertes Ding, dessen Teile sich nach neuen Gesetzen wieder zusammen setzen. Film und Fotografie mögen sich daran nicht halten und statt dessen nur die Oberfläche der Wirklichkeit verdoppeln, aber die Technologie drängt danach, in Montage-Form eingesetzt zu werden. Was zeigt Film ohne Montage? Was zeigt Film ohne Zeitraffer oder Zeitlupe oder Fotografie ohne exzessive Vergrößerung des Maßstabs? Das Bild der Wirklichkeit, wie es speziell im Film und der Fotografie gezeigt wird, ist ein vermitteltes Abbild, einer Analyse unterworfen. Es arbeitet mit Inkonsistenzen, Zerstörung, Konstruktion und Rekonstruktion.

Das Bild der Wirklichkeit in Benjamins Filmen und Fotografien mag ein Bild sein, aber ein Bild mit Tiefe, keine Oberfläche. Man kann in das Bild hinein schneiden. Es ist montiert, ein Begriff, der aus der Welt der Ingenieure und Architekten entlehnt wurde, eine Welt, die sich in den Jahren um den ersten Weltkrieg durch die ambitionierte und mehr oder weniger fantastische Theorie und Praxis von Bruno Tauts Kristallinen oder Paul Scheerbarts Theorie der Glasarchitektur, wiewohl auch von den rationaleren Visionen von Paul Corbusier und Mies van der Rohe als primäres Reich einer utopischen Erkundung und der Erschaffung neuer Welten dargestellt hat. Architektur-Experimente wie die Montage erlauben neue Möglichkeiten, sich den Raum anzueignen, sozial zu interagieren und Schönheit zu erfahren. Für Benjamin kumuliert die gesamte Kunst in der Architektur: Das moderne Kunstwerk, wie Film und Fotografie, findet seine Vorlage in der Architektur, die selbst ein Raum ist, in den sich eindringen lässt und der einer kollektiven und tastenden Rezeption offen steht.

Mit seinen architekturalen, taktilen und kollektiven Referenzpunkten erfand das montierte Werk alles neu: den Raum, in dem das Kunstwerk existiert (lockerer, in gewisser Hinsicht offen zu betreten), das Material aus dem es bestehen kann (verschieden, sogar Schrott enthaltend), das Verhältnis zwischen verschiedenen Kunstformen (intermedial und nicht hierarchisch), die Beziehung zwischen Teilen innerhalb des Kunstwerks (disjunktiv) und das Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk, Künstler und Publikum (dynamisch, nicht-kontemplativ, interaktiv).

Faschismus und Kapitalismus

Das Nachwort von Benjamins Essay kehrt die optimistische Betrachtung um – das gesamte Potential der Kunst im Zeitalter der Technologie vergeht angesichts des technologischen Mystizismus und der Klassengewalt der Nationalsozialisten. In der Zusammenfassung stellte Benjamin fest, dass die Faschisten die Massengesellschaft in Darstellungen ohne Substanz gespiegelt haben – auch sie haben an der technologischen Moderne teilgenommen. In der Nazi-Filmkultur kamen die Massen zu ihrem Ausdruck, aber beileibe nicht zu ihrem Recht. Die Massen haben sich effektiv ausgedrückt – sie haben einen Abdruck ihrer Präsenz hinterlassen, aber waren nicht selbst präsent. Sie wurden quasi formal repräsentiert, aber nicht in einem politisch bedeutsamen Sinne. Ihr Bild wurde filmisch angeeignet.

»Ästhetisierung« ist der Appell an das Auge. Politik unter der Macht der Ästhetisierung war eine passive Angelegenheit. Massen wurden von außen dargestellt, wie die Massen bei Kundgebungen oder im Krieg. Die faschistische Kamera verschlang die passiven Massen als Rohmaterial für den Furcht und Ehrfurcht gebietenden faschistischen Ornamentalismus. In einem Medium, das seinen Zuschauern auf halbem Wege entgegen kam, haben die Faschisten die Distanz wieder aufgebaut. Der halbe Schritt wurde wieder zur großen Entfernung. Es war die selbe Art von Geste wie diejenige, die John Heartfield in seiner Photomontage, in der Goebbles Hitler den Bart von Marx umhängt, sichtbar gemacht hat. Die Nazis haben den halben Schritt dahin gemacht, das politische Bedürfnis und das »Recht« der Masse auf eine Demokratisierung der Eigentumsverhältnisse anzuerkennen. Dann haben sie dieses Bedürfnis listig in eine Illusion, eine Mogelpackung, ein

Oberflächenphänomen verwandelt. Der Film hat die Massen ergriffen und doch war für die Menschen in diesem Falle nichts präsent, das sie im Gegenzug hätten ergreifen können, nur eine glänzende Oberfläche mit zappelnden, flachen Gespenstern, in denen sie sich selbst erkennen sollten. Sie waren nur oberflächlich dargestellt. Im Gegensatz dazu wurden die Massen, die wirklich von befreiender Politik ergriffen waren selbst aktiv, sie warfen ihre Zügel ab, erhoben sich durch ihre eigene Praxis. Um diesen Prozess darzustellen, bedurfte es einer modernistischen Kamera, die Bewegunsvermögen, Mobilität, Transformation, Geschwindigkeit und Gleichzeitigkeit in trickreicher Montage, Überlagerund und mit Zeiteffekten erfassen konnte.

Es war nicht nur der Faschismus, der das Kino auf den Irrweg, hinweg von seinen befreienden Tendenzen geführt hat. Benjamin war sich der Schärfe bewusst, mit der die Warenbeziehungen des Kapitalismus das progressive und partizipative Potential der Kultur einschränken. Auch in Hollywood versuchte man, die Ehrfurcht vor dem Star wieder vor das Produkt zu stellen. Das Star-System und die Kapitalakkumulation errichteten neue Barrieren zwischen Publikum und Film, genau wie die Nazi-Propaganda-Filme versucht haben, Hitler und seine Freunde mit einer charismatisch glühenden Aura zu umgeben. In Radio und Film wie in der Politik war eine neue, maschinenkompatible Auslese auf dem Weg – diejenigen mit der richtigen Stimme, dem guten Aussehen und dem geschulten Exhibitionismus wurden bevorzugt. Die Nutznießer dieser Entwicklung waren die jeweiligen Champions, der Star und der Diktator. Aber zur selben Zeit haben Verfahren wie Sergei Eisensteins proletarisches Kino oder Charlie Chaplins Kämpfe mit Technologie und Autoritäten gezeigt, dass das Kino zumindest das Potential hat, eine kritische, politisch basierte Kultur zu schaffen, in der die zentralen technologischen und herrschaftlichen Kräfte in unserem Leben hinterfragt werden.

Esther Leslie arbeitet zur marxistischen Theorie der Ästhetik und Kultur, mit einem Focus auf das Werk Walter Benjamins und Theodor W. Adornos. Sie publizierte zahlreiche Bücher und lehrt an der *School of English and Humanitys* in London. Die englische Original-Version des Textes steht auf »spektakel.blogsport.de« unter der Kategorie »Text« zur Verfügung.

1 Dies ist sehr ausführlich dargelegt in Irving Wohlfahrts Essay »Entsetzen: Walter Benjamin und die RAF«, In Wolfgang Krauhshaar (ed.), Die RAF und der Linke Terrorismus, Hamburger Edition, Hamburg, 2006, pp. 280-31 [Vgl. auch Andreas Baader: Brief an die Gefangenen, Januar 1976, Texte der RAF, labourhistory.net/raf/read.php?id=0019760100_01 , Anm. d. Übers.]

2 Walter Benjamin, Gesammelte Briefe, vol. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamo, 1995, pp. 221-2.

3 Walter Benjamin, »Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz«, Benjamin, Gesammelte Schriften, Band.II.2, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991 p. 753.

hans-christian psaar

DER VERBRAUCHTE VORSPRUNG DER AVANTGARDE

reflexionen über kunstzerstörung und radical chic heute

Eine der meistgestellten Fragen an mich im Kontext meiner Vorträge und Texte zu Street Art lautete, wie ich denn zu dem Thema gekommen sei. Abgesehen davon, dass ich den Grund wirklich nicht mehr rekonstruieren kann, manövriert mich diese Frage in einen Position der Rechtfertigung: was soll ich darauf antworten? Wo mein persönlicher Bezug zu dem Thema liegt? Woher ich die Street Credibility und Befugnis habe, mich zu dem Thema zu äußern? Beim Schreiben über alles, das mit dem Label »Kultur« versehen wurde, wird die persönliche Involviertheit und das Dabeisein eingefordert. Dabei übersieht diese Sichtweise einen grundlegenden Sachverhalt: Das Schreiben über Kunst ist ungleich dem Anfertigen von Kunstwerken. Insbesondere Subkulturen ebnen solche Widersprüche systematisch ein. Anstatt gegensätzlicher Interessen bedingt durch den objektiven Standpunkt im Produktionsprozess herrscht eine gemeinschaftelnde »wir sitzen doch alle im gleichen Boot«-Rhetorik vor.

Dagegen wäre es angebracht, das kritische Potential von Subkulturen weiter zu fördern und den dortigen Diskursen einen Stoß in die richtige Richtung zu geben. Gerade Street Art schien über genügend Anknüpfungspunkte für emanzipatiorische Ideen zu verfügen. Culture Jamming und Kommunikationsguerilla, zwei Felder linker Interventionspraxis der letzten 10 Jahre, liegen nicht weit davon entfernt und so schien Street Art die heutige Form einer avantgardistischen Position darzustellen: auf der Höhe der Zeit Waffen gegen die kapitalistische Vergesellschaftung zu liefern. Street Art entsprach dem Lebensgefühl und den gestalterischen Mitteln linker WGs und Squats. Den Marsch durch die Kunstinstitutionen trat Banksy an durch unzählige WG-Küchen, in denen Kopien seiner Motive hingen. Unzählige Flyer übernahmen Banksys Stencils und kolportierten diese Art des radical chic. Street Art wurde allmählich bekannter und die Linke wollte Teilhabe an diesem Erfolg: endlich wurden die alten Parolen in zeitgemäßer Form einem breiten Publikum zugänglich gemacht. So zumindest die Interpretation aus Sicht der linken WG-Küche.

Dass dieses Verhältnis sich keineswegs harmonisch gestaltete, wurde im Gegensatz dazu von der Gruppe Splasher thematisiert. Diese New Yorker Gruppe setzte 2007 zum Frontalangriff auf Street Art an. Street Art galt Splasher nicht als linke Parole, sondern als die zeitgemäße Verpackung von Sexismus, Kulturindustrie, Kapitalverwertung und Vorbote der Gentrifizierung ganzer Stadtteile.

Statt die neue Kultur abzufeiern wurde deren Zerstörung proklamiert. Und das sowohl in Taten als auch in Form von Texten. Dadurch ist Splasher sicher nicht repräsentativ für Street Art allgmein, aber andererseits wird man keine idealtypischen Vertreterinnen und Vertreter finden, denn das Feld gestaltet sich zu heterogen. Mir erscheint es eher sinnvoll, den Einzelfall Splasher mit bisherigen Beispielen linker Theorie und Praxis abzugleichen. Als Referenzfolie bieten sich politisch-künstlerische Avantgardebewegungen sowie die Situationistische Internationale an, da Splasher auf diese im- und explizit Bezug nahm. Und damit ist schon einiges gewonnen, denn gegen die Vereinnahmung und Verflachung im Kunstdiskurs verteidigte Splasher die Intention der S.I.: eine materialistische Kritik des Kapitalismus, die auf eine Überwindung desselben abzielte.

Splasher operierte mit der Bezugnahme auf die S.I. und auf Street Art. Diese Gruppe war zwischen Ende 2006 und Mitte 2007 aktiv und machte durch Farbattacken auf Bilder von bekannter Street Artists auf sich aufmerksam. So wurden Bilder von Caledonia aka Swoon und Shepard Fairey aka Obey mit Farbeklecksen breitflächig übermal und dazu Pamphlete mit sozial-revolutionärenen Texten an die Tatorte gekleistert. Ebenso wurde versucht auf Street Art bezogene Veranstaltungen zu sprengen, etwa durch das Zünden einer Rauchbombe im Juni 2007. Bei dieser Aktion wurde ein Verdächtiger, namentlich James Cooper, verhaftet, und seitdem ist es still um die Gruppe geworden. Wie es weiter ging, habe ich nicht herausfinden können da das Medienecho auf einmal weg war. Dem einen Beschuldigten drohten laut einem Bericht aus der New York Times bis zu 15 Jahre Haft, aber wie der Prozess ausging ist mir nicht bekannt.

Die Gruppe hat verschiedene, meist 1-2 seitige Texte verfasst, die als Splasher-Manifest bezeichnet werden. »If we did it this how would´ve happened« ist der Titel davon und das Pamphlet wurde abfotografiert und kursiert als pdf-File im Internet. Ich selbst stieß auf die Gruppe, da ihre Aktionen und das Manifest breit rezipiert wurden. Es gab Diskussionen innerhalb der Street Art Community bis hin zu etablierten Tageszeitungen wie der New York Times. Exemplarisch eignen sich zwei Themenbereiche für einen Vergleich: der politische Gehalt der Texte von Splasher und die Kunstinterventionen von Splasher.

Splasher und die Kunstproduktion

Was schreibt Splasher über die Entstehung von Kunst? Im Manifest, das eher unzusammenhängend einige Punkte dazu enthält, wird Kunst als vom Alltagsleben abgetrennter Bereich beschrieben. Kunst und Leben fallen damit auseinander.

Street Art wird am Beispiel der Künstlerin Caledonia aka Swoon der Avantgarde zugerechnet. Die Avantgarde sorgt laut Splasher für Innovation im Kunstbetrieb, indem sie »fresh and pioneering methods of cultural production« zur Verfügung stellt. Caledonia hätte eine rebellische Fassade, aber ihre Kunst sei nur Werbung, würde nur die Lüge der Ware beinhalten. Das Ganze sei nicht harmlos sondern integraler Bestandteil des Systems.

Wo verortet sich Splasher aber selbst? Eigentlich ist die Position selbst politisch wie künstlerisch Avantgarde: man will

die Massen wachrütteln und zum Handeln bewegen. Splasher findet Avantgarde nur deswegen schlecht, weil sie versagt hätte, also nicht die Kunst abgeschafft hat. Splasher führt dazu das Beispiel eines Dadaisten an, der eine Uhr zerschlagen hätte, um die Überreste in Farbe zu tauchen um mit den Überresten als Pinsel ein Bild zu malen. Hinterher sei dieses Werk in eine Ware verwandelt worden. Kunst sei damit »excrement of action«, also das, was von sozialen Handlungen übrig bleibe. Damit wird von Splasher die direkte, menschliche Handlung als gut verklärt, während die Fertigung von Gegenständen schlecht sei, da diese ausschließlich der Repräsentation dienen würden.

Die Vorstellung dahinter sieht so aus: Die Avantgarde produziert Kunst und dann kommt das Kapital und vereinnahmt diese hinterher. Der Umschlagpunkt von sozialer Handlung zu Ware wird punktgenau dort verortet, wo bleibende Gegenstände produziert werden. Die Probleme der Warenproduktion werden ausschließlich auf Vereinnahmung bzw. Sell-Out reduziert. Splasher konstatiert, dass die Linke und diverse Street Art-Künstler vom Kapital für dessen Zwecke vereinnahmt worden wären, um angesagte Waren an die »Pepsi-Generation« zu verkaufen. Aber genau das ist der in linken Subkulturen gerne gepflegte Mythos vom Verrat der unbefleckten Ideale an das Kapital.

Das Splasher Manifest erzählt diese Geschichte vom Ausverkauf der Avantgarde und Gegenkultur. Was einst rebellisch war, wird nun auf einmal zum Trend im Mainstream und – in den Worten von Splasher - kapitalistischer Raketen-Treibstoff. Der Vorwurf von Splasher an die Street Artists, deren Bilder mit Farbe attackiert wurden, lautet Kommerzialisierung. KünstlerInnen wie Caledonia aka Swoon oder Shepard Fairey aka Obey the giant wird der Verkauf ihrer Kunst angekreidet.

An dem Punkt möchte ich dagegenhalten. Splasher verweist immer wieder auf Kunst, die außerhalb des Kapitalismus liegen soll. Und dabei wird der Eindruck erweckt, als ob das Kapital der sozialen Realität künstlich aufgesetzt wäre. Aber diese Vorstellung ist falsch. Materialistische Theoretiker wie Guy Debord oder Theodor W. Adorno zeigen auf, wie die Verhältnisse durch die kapitalistische Warenproduktion strukturiert sind: zum einen wirkt sich das auf das Kunstwerk aus, zum anderen aber bedeutet das, dass ich als Kunstproduzentin und -produzent einer Verwertungslogik unterworfen bin.

Das bedeutet für die Produktion von Kunst, dass diese innerhalb des Kapitalismus erfolgt. Es gibt keinen außenstehenden Standpunkt. Und vor allem bedeutet das für alle Beteiligten, dass sie darauf angewiesen sind mitzuspielen. Wer nicht über genügend Kapital verfügt seinen Lebensunterhalt zu sichern, muss das einzige verkaufen, was er oder sie hat: seine oder ihre Lohnarbeit.

Künstlerinnen und Künstler sind dabei zumeist als selbstständige Kleinstproduzenten aktiv, die Waren und Dienstleistungen herstellen und verkaufen.

Insofern halte ich es für wenig hilfreich mit dem Finger auf die Erfolgreichen zu zeigen, vielmehr wäre hier angesagt sich die Produktionsbedingungen von Kunst anzusehen: wie arbeiten Künstlerinnen und Künstler?

Wenn man daran anschließend den Inhalt von Kunstwerken kritisieren will, müsste man sich ansehen, wie denn diese Warenwerdung den Charakter von Kunstwerken in einem langen historischen Prozess veränderte. Nicht nur Künstlerinnen und Künstler werden finanziell autonom, es bildet sich das autonome Kunstwerk heraus, das aus der Lebenspraxis und Alltagswelt herausgelöst ist. Und ich denke, die Sache mit der Autonomie der Kunst ist wesentlich komplexer, als es Splasher sieht, es hängen hier noch viele weitere Probleme daran, generell müßte man die Frage stellen, warum man die Autonomie der Kunst abschaffen will und was das nützen soll.

Mir geht es zunächst darum aufzuzeigen, wie die materiellen Verhältnisse der Kunstproduzentinnen und -produzenten gestaltet sind. Also weniger die Fragestellung von Adorno, nach der Autonomie des Kunstwerks sondern nach den Verhältnissen der Produzenten. Und diesen Punkt verkennt Splasher.

Die Produzenten werden nicht als solche benannt, die Kunstproduktion wird zu einer rein individuellen Angelegenheit, die vom Charakter und Willen sowie der freien Entscheidung des Einzelnen abhängt. Letztenendes wird auf einzelne Personen verwiesen, die sich angeblich aussuchen könnten kapitalistisch oder nicht-kapitalistisch zu handeln. Der Einwand, dass auch Künstlerinnen und Künstler essen müßten, also durch Arbeit ihren Lebensunterhalt bestreiten, wird von Splasher in einem fiktiven Frage- und Antwortspiel abgelehnt. Die Verantwortung für die Verhältnisse werden dem Individuum angelastet: dieses hätte eine moralische Verantwortung und müsse sich für seine Taten rechtfertigen.

Angeklagt wird im Manifest vor allem ein Verhalten, das unerwünscht ist: nämlich der Verkauf von Kunst. Kapitalismuskritik wird damit zur Verzichtsethik, wobei die und der Einzelne auf die Entschädigungen für die Entbehrungen durch die Verausgabung ihrer bzw. seiner Arbeitskraft verzichten solle: nämlich eine Beteiligung am produzierten Mehrwert. Das ist ein reichlich irrer Gedanke, denn danach wäre Lohnverzicht und unentgeltliches Arbeiten der Königsweg zum Kommunismus.

Dagegen würde ich halten und fragen, unter welchen Bedingungen denn die Mehrzahl der Kulturschaffenden heute arbeiten. Nicht beachtet wird von Splasher, dass Künstlerinnen und Künstler in einem zu großen Teilen hochgradig subventionierten Bereich tätig sind, und sich entweder durch staatliche Leistungen (also Subventionen und Sozialtransfers) oder

private Transferleistungen (also Sponsoring, Geld durch Familie) finanzieren – und zu oft eben nicht durch den Verkauf der Kunst auf dem Markt.

Kunst ist ein chronisch defizitärer Sektor und die meisten Leute verausgaben dort Arbeitskraft, ohne dafür bezahlt zu werden. Statt »Ausverkauf« zu bemängeln, würde ich dafür plädieren, die Lage von Kulturarbeiterinnen und –arbeitern mit in die Betrachtung zu nehmen. Und danach zu fragen, unter welchen Bedingungen Kunst möglich ist. Wirklich grandios ist die Idee der brotlosen Kunst nicht, denn die Bourgeoisie fordert selbst ein, dass Künstlerinnen und Künstler hungrig sein mögen, weil ihre Kunst dann besonders bissig sei.

Was Splasher erkennt stimmt ja auch erstmal: Kulturindustriell Tätige treiben die Verwertung von Street Art durch ihr Handeln selbst aktiv voran, indem sie ihre Kunst verkaufen. Nur: Verkaufen müssen ihre Waren am Ende des Tages alle, denn wer eben kein Kapital besitzt, muss seine Arbeitskraft verkaufen oder als Kleinstproduzentin oder -produzent Geld verdienen. Das ist der Sachzwang, dem Kulturschaffende im Kapitalismus unterworfen sind. Das wäre erstmal anzuerkennen, was Splasher unterlässt. Splasher sucht nach Schuldigen und tendiert zu einer Sichtweise, die als personalisierende Kapitalismuskritik bezeichnet wird, und die potentiell gefährlich ist – da sie soziale Gruppen für den Kapitalismus verantwortlich macht.

Bei Splasher sind es dann u.a. die erfolgreichen Artists, die für das Übel verantwortlich sein sollen. Und das ist einfach falsch – wenn ich eine weitergehende Kritik am Kapitalismus habe als die Tatsache, dass einige Leute mehr verdienen als andere. Aber egal ob eine Designerin oder ein Designer T-Shirts mit eigenen Motiven bedruckt oder ein Verlag Bücher zu Street Art veröffentlicht. Street Art zu verschenken können sich nur diejenigen leisten, die ihren Lebensunterhalt andersweitig gesichert haben.

Genau diese Verstricktheit wird oft unterschlagen, wenn Verwertung immer nur das ist, wo das Geld ins Spiel kommt. Es wird an der Stelle meist ziemlich moralisch, wenn Einzelnen die Verantwortung für den angeblichen Ausverkauf zugeschoben wird. Dabei war der Kapitalismus vor Street Art da.

Und das gilt auch für die Entwicklung von Street Art: Diese wird nicht von der un-kapitalistischen Kunst zur kapitalistischen Ware, sondern vom subventionierten Hobby zum Job, wobei einige wenige Artists erfolgreicher sind als viele andere.

Und außen vorgelassen wird in der Betrachtung, dass die wenigsten Kulturschaffenden heute von ihren Waren leben können, denn es gibt einen Banksy aber sehr viele Street Artists, die nicht davon leben können (oder könnten, wenn sie wollten).

Es gibt heute wahrscheinlich mehr Leute, die Kultur produzieren, aber gleichzeitig können die wenigsten davon leben. Und an der Stelle frage ich mich, ob man hier nicht das Ticket »Kulturschaffende« lösen sollte um realpolitisch für eine angemessene Bezahlung dieser Tätigkeit plädieren. Auch wenn dies erstmal eine Identität zementiert, die man eigentlich abschaffen möchte mit dem Endziel einer klassenlosen Gesellschaft, die das Wohlergehen der Subjekte weder per Staat noch Markt sicherstellt. Insofern – und der Widerspruch lässt sich nicht auflösen – kann man an dieser Stelle zwischen Selbstausbeutung als unbezahltes Hobby und Identitätslogik von Kunst als Beruf wählen.

Worin besteht die künstlerische Praxis von Splasher?

Neben den Inhalten lohnt sich auch ein Blick auf die Kunstinterventionen von Splasher. Die Praxis von Splasher war maßgeblich auf den Street Art-Kontext bezogen, an dem sich abgearbeitet wurde. Eine Taktik in dieser Auseinandersetzung bestand im Übermalen von Werken bekannter Street Artists. So wurden etwa Werke von Caledonia oder Shepard Fairey übermalt. Splasher nahm mit diesen Attacken selbst implizit Bezug auf die künstlerischen Avantgarden, die mit dem Begriff der »Neuerung« oder »Innovation« assoziert werden. Dabei lässt sich aufzeigen, dass die von Splasher verwendeten Techniken so neu nicht sind – und das mit fatalen Konsequenzen.

Ich ziehe ein anderes, nicht weit entferntes Beispiel heran: Wenn ein klassisches Graffiti von einem anderen Artist übermalt wird, so ist das wohl kaum eine Zeitungsmeldung wert. Das passiert jeden Tag. Aber Splasher verwendet dieses »crossen« als künstlerische und politische Praxis. Übermalen ist in diesem Kontext kein Anschlag auf die Kunst als solche, sondern folgt nur den Regeln der Graffiti-Community, wonach sich mit gelungenen Bildern ein Aufstieg in der sozialen Hackordnung gesichert wird und umgekehrt den Toys oder anderen Crews, die man nicht mag, die Bilder durchgestrichen werden.

Im Graffitibereich würde eine Beschädigung von Kunstwerken ein Achselzucken auslösen, denn die Beschädigung, das Übermalen und das Entfernen anderer Kunstwerke durch Stadtverwaltungen und andere Sprayer gehören zum Alltag. Im Street Art- Kontext, in dem man mit mehr oder weniger intellektuellem Anspruch Kunst machen will, wird diese krasse Regelverletzung dagegen als skandalös erachtet.

Vor allem: es wird rezipiert, es wird darüber geredet und geschrieben, und das bis hin zu etablierten Zeitungen wie der New York Times. Street Art – und das erkennt Splasher durchaus realistisch – steuert zielsicher auf Ausstellungen in Museen, Paneldiskussionen und Kunstmagazinen zu und da schafft es Splasher mit Interventionen Aufmerksamkeit für seine Sache zu erzielen. Das ist in der Graffiti-Subkultur anders, denn dort gibt es relativ wenig Aufmerksamkeit durch die Institutionen des etablierten Kunstbetriebes.

Ich würde das mutwillige Übermalen bzw. zerstören von Kunst durch Splasher als »übernommene Kulturtechnik« beschreiben. Denn neu ist es nicht, es findet sich auch in anderen Zusammenhängen. Denn auch »crossen« als Praxis in der bildenden Kunst ist nicht wirklich neu. Das Zerstören oder Modifizieren von Kunstwerken ist längst in den Kunstbetrieb eingegangen und dort gängige Technik, die von den histoischen Avantgarden eingeführt wurde. Splasher attackiert die bildende Kunst an Wänden, greift dabei aber selbst auf tradierte Techniken zurück. Auch Malerei besteht heute nicht mehr aus den Meisterwerken klassischer Maler, die in Museen hängen. Durch die historischen Avantgarden, die diese Techniken propagierten, hat die bildende Kunst eine post-avantgardistische Phase erreicht. Die Avantgarden wollten die Kunst aufheben, indem sie ihren Autonomiestatus in Lebenspraxis auflösen wollten. Diese Negation schlug fehl, und der Protest wurde selbst als Kunst rezipiert. Der materialistische Literaturwissenschaftler Peter Bürger spricht deswegen von der Inauthentizität heutiger Neo-Avantgarden. Diese wiederholen die Provokationen der historischen Avantgarde, nur sind diese Provokationen heute bedeutungslos und reine Stilmittel, da sie nicht historisch wiederholbar sind. Der einstige militärische Vorsprung, den sich die Avantgarde einst durch revolutionäre Techniken erkämpfen wollte, ist dahin. Gesellschaftlich relevant ist Kunst immer nur in einem bestimmten historischen Kontext.

Johannes Grenzfurthner vom Wiener Kollektiv monochrom führt auf Vorträgen gerne das Beispiel an, dass die Scherze der MTV-Serie Jackass heute um Längen extremer sind als alle Kunstinterventionen der Wiener Aktionisten der 1970er Jahre – nur ohne dass dies heute noch irgendeine Schockwirkung erzielen würde. Provokation ist längst Teil der Kulturindustrie und niemand ist heute mehr zu erschüttern durch das Überschreiten bestimmter, gesellschaftlicher Tabus. Ganz im Gegenteil, genau dies wird geradezu eingefordert.

Die Farbattacken von Splasher werden damit zu einer Art spektakulärer Performancekunst – und als solche medial rezipiert. Das ist der perverse Mechanismus von der Verwertung von Kultur; diese wird zu einem unterhaltenden Spektakel.

Gefährlich ist das Ganze nicht. Wie die Praxis zeigt wird Street Art von Medien und vom Kunstbetrieb als Kunst definiert und nahezu jeder Bezug auf sie wird in den Kanon der Kunst eingemeindet. Das Bekleckern von Bildern wirkt wild, rauh und ungehobelt – aber ist nur eine Technik um in einem künstlerischen Akt Material zu bearbeiten. Und auch heutiges Grafikdesign verwendet Farbkleckse, so dass die Werke von Splasher sich ästhetisch nicht großartig von gängigen Standards der Gestaltung unterscheiden.

Angriffe auf die Kunst schlagen so zurück und erhalten selbst Werkcharakter – und das hat entgegen der Auffassung von Splasher nichts mit dem radikalen Willen hinter der Kunstproduktion zu tun. Splasher gibt sich radikal, aber die Aktionen verpuffen im Nichts, da sie historisch überholt sind. Zumal auch nicht die eigene Lage militärisch richtig eingeschätzt wird: eine kleine Gruppe von Personen, die auf eigene Faust den Kapitalismus abschaffen will. Damit erschafft man Märtyerer und Mythen, aber keine Veränderung des status quo. Fasst man Avantgarde hier als militärischen Begriff, so ist die Taktik von Splasher wirkungslos, da die Waffen veraltet sind.

Eine unintendierte Folge des Handelns von Splasher ist eine zusätzliche Aufwertung der attackierten Artists. Der Marktwert der Künstlerin Caledonia aka Swoon wird gesteigert durch die verstärkte Aufmerksamkeit. Es gibt weitere Berichterstattung über sie, denn eine Kontroverse um den Artist wird als Zeichen seiner oder ihrer gesellschaftlichen Relevanz gesehen und nicht etwa als Makel. Und das insbesondere bei Künstlerinnen und Künstlern mit gesellschaftskritischem Anspruch.

Von Splasher zu den Widersprüchen der politischen Kunst

Nach all dem Geschriebenen bleibt die Frage offen, warum es denn überhaupt wichtig sein könnte, sich mit Splasher zu beschäftigen. Auch wenn ich viel Kritik geübt habe bleibt positiv zu sehen, dass sich eine Gruppe auf die Situationistische Internationale bezieht und zwar nicht als Kunstgruppe im Museum. Stephan Grigat hat diese Rekuperation der S.I. durch den Kunstbetrieb folgendermaßen beschrieben: »Je größer die Begeisterung und das Interesse für die kunst- und kulturkritischen Schriften Debords wurde, desto weniger Beachtung fand die radikale Gesellschaftskritik, die Debords Kunst- und Kulturkritik zugrunde liegt.«

Und die Basis dieser Kritik ist eine Kritik der politischen Ökonomie, die auf Karl Marx basiert. Insofern war Guy Debord eben kein früher Medienphilosoph und die S.I. kein Avantgarde-Kunstgruppe sondern – ganz altmodisch ausgedrückt – Kommunisten.

Wie sich politische und künstlerische Befreiung zusammen bringen lassen, damit experimentierte die S.I. Und diesen Strang nimmt Splasher auf, mit dem Versuch, radikal gegen die kapitalistische Verwertung vorzugehen, sowohl politisch wie künstlerisch.

Wichtig erscheint mir als Konsequenz daraus, die unterschiedlichen Modi der Bereiche Theorie, Kunst und Politik zu untersuchen. Um hier eine Veränderungsperspektive zu skizzieren, wären die heutigen Möglichkeiten von Kollektivsubjekten zu untersuchen. Insofern wäre nach dem Verhältnis von politischer und kultureller Linker zu fragen – und das besteht gerade nicht in einer strikten Arbeitsteilung. Nämlich dass die Einen malen und Kunst produzieren und die Anderen dieses Schaffen dann theoretisieren und darüber Texte verfassen. Auf der anderen Seite lassen sich Kunst und Theorie / Politik nicht

zusammen verschmelzen. Kunst bezieht ihren Anspruch auf Wahrheit gerade durch die permanente Tendenz zur Flüchtigkeit. Diese Nicht-Vereinnahmung macht sie unfassbar für die Sphäre des Politischen, in der es um verbindliche Zusagen, um Bekenntnisse und auch das Klein-Klein der Ausgestaltung des täglichen Zusammenlebens geht.

Herbert Marcuse definierte als Aufgabe der Kunst, dass diese die Wahrnehmung und Sinnlichkeit befreien solle hinsichtlich einer Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft. Aber er hält etwa im Aufsatz »Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft« an einer Trennung zwischen Kunst und Politik fest: »Die Verwirklichung, die wirkliche Veränderung, die Menschen und Dinge befreit, bleibt dem politischen Handeln überlassen, in dem der Künstler nicht als Künstler teilhat.«

Warum schreibt er das? Marcuse setzt sich hier genauso wie Adorno gegen eine dezidiert »politische Kunst« ab, die im 20. Jahrhundert als sozialistischer Realismus im Ostblock präsentiert war. Kunst kann zwar im Sinne einer emanzipatorischen Umwälzung über die bestehenden Verhältnisse in eine bestimmte Richtung hinausweisen, sie fällt aber nie in eins mit der politischen Organisierung. Durch die Autonomie der Kunst wird Erfahrung ermöglicht, die durch eine Zurichtung für einen Zweck zunichte gemacht würde. Street Art ist demnach nicht als politische Parole zu bgreifen sondern als etwas jenseits von der Ästhetisierung politischer Botschaften.

Aber wie lassen sich diese Trennungen überwinden, wenn gerade in der Trennung eine Voraussetzung für die Erkenntnisfähigkeit von Kunst liegt?

Ein ähnlich schwieriges Verhältnis wie die Kunst zur politischen Umgestaltung der materiellen Wirklichkeit hat die Theorie zu ihrem Gegenstand. Und wie bestimmte Anforderungen an die Kunst gestellt werden, sollten vielleicht auch Anforderungen an die Theorie, hier: das Reflektieren über Kunst, gestellt werden.

So wie von der Kunst eingefordert werden kann, dass sie nicht nur selbstreferentiell sein soll, kann von der Theorie gleiches eingefordert werden. Theorie müsste im Dialog mit dem Gegenstand entwickelt werden und nicht als Monolog der Denkeinheit.

Gleichzeitig sehe ich den Zugriff auf Theorie als instrumentell. Theorie nicht im bürgerlichen Sinn als Anhäufung von Wissen, sondern als Waffe. Aber wie die Kunst geht auch Theorie nie vollständig in der politischen Intention auf. Auch die Theorie bewahrt sich ihren Wahrheitsanspruch durch eine Reserviertheit; eine Entfremdung von der politischen Bewegung. Insofern sind Kunst und Theorie verschiedene Modi zur Reflexion der Wirklichkeit und zur Erkenntnis von Wahrheit.

Das wären einige Linien, anhand derer sich ein Dialog zwischen den verschiedenen Bereichen orientieren könnte. Und es gibt genügend gemeinsame Fragestellung, anhand derer sich dieser Dialog entwicklen könnte. Im Bezug auf Street Art wären das zum Beispiel;

- Wie wird der Zugang zum Kunstfeld geregelt, wer wird in- und wer exkludiert und welche Ausschlußmechanismen herrschen vor? Wer hat Zugang zu den Produktionsmitteln von Kunst?
- Wie interveniert Kunst im öffentlichen Raum und wer bestimmt über die Gestaltung der Stadt?
- Wie verhält sich die Kunst zur Kopie und welche Funktion hat der Urheber in der Kunst?

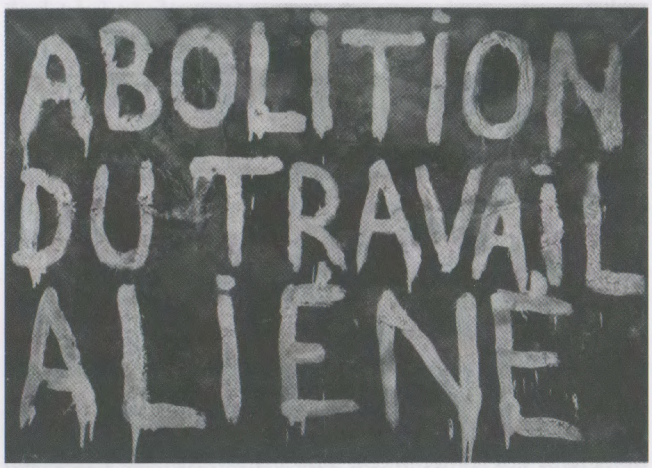
Wichtig ist nicht, dass in New York Bilder mit Farbe beworfen wurden, sondern dass diese Aktionen zum Anlass genommen werden, über Kunst und Befreiung zu diskutieren.

Hans-Christian Psaar ist Sozialwissenschaftler und DJ. Er betreibt das Plattenlabel ***Sprengstoff*** und ist Autor der Zeitschrift *Datacide*. Er referiert unter anderem zu den Themen Underground und der Kritik der Kulturindustrie.

biene baumeister zwi negator

IHRE EIGENE SITUATION IST PARADOX

die situationistische internationale (1957 – 1972) und das verschwinden von kunst - politik - avantgarde [1]



»Abschaffung der entfremdeten Arbeit« - Anti-Tafelbild 1963. Als Gemälde von Pinot-Gallizio (Gründungsmitglied der S.I.) wurde diese Kunstware auf 3000 Dänische Kronen geschätzt. Als Graffito übermalt von Guy Debord soll die Leinwand immerhin noch 300 wert gewesen sein.

1

»Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.« (Adorno)

Die Geschichte der kunstmodernistischen Avantgarde ist die andere Dimension der Moderne, die mit der Genesis des modernen Proletariats und dessen erstem *politischen* Bemächtigungsdurchbruch in der Pariser Commune von 1871 ihr *kulturelles* Postulat in dem Wort Rimbauds ausdrückt: *Il faut être absolument moderne* (es gilt absolut modern zu sein).

Zwangsläufig ist mit dem Geschichtsbruch in der Moderne zwischen 1933 und 1945 der Bruch der Avantgarden geschehen, denn sowohl die politische, sprich: »kommunistische« Avantgarde hat gegenüber dem säkularen Sieg der Konterrevolution versagt und angesichts der Exekution des völkischen, eliminatorischen Antisemitismus in der Shoa nichts Wesentliches zu sagen gehabt. Ebenso stumpfsinnig haben die kunstmodernistischen Avantgarden angesichts des Ungeheuerlichsten einfach weitergearbeitet – entweder indem sie so taten, als wäre das Proletariat noch in seinen vergangenen, »unschuldigen« Gestalten da, oder indem sie sich gänzlich vom Proletariat als möglicher *Klasse des Bewusstseins* distanzierten – und indem sie somit dem visionären communistischen Entgrenzungspostulat Rimbauds höchstens den ästhetischen Leerlauf des rationalistischen bzw. moralisierenden »Engagements« oder der irrationalistischen, passiv-nihilistischen Darstellung des Undarstellbaren, des vermeintlich nur »Absurden« entgegengehalten haben.

Die kritische Theorie und als deren Segment die Situationist_innen haben sich teils höchst bewusst – wie im Falle Adornos –, teils vorbewusst (i.S. v. Sigmund Freuds Traumbestimmung) oder halbbewusst, halbgeblendet, betäubt in der Verdrängung ihrer Traumatisierungen angesichts der Katastrophe – der einige der nach dem Zweiten Weltkrieg zumeist noch sehr jungen späteren Lettrist_innen und Situationist_innen selbst nur knapp entgangen waren – der Einsicht gestellt:

Dieser Geschichtsbruch, Zivilisationsbruch, Revolutionsbruch ist von der Moderne selbst – als technologisch modernisierter Barbarei – herbeigeführt worden, als Kulmination »des Fortschritts« der Klassengesellschaft.

Im Unterschied zu den anderen Abteilungen der kritischen Theorie »im großen, historischen Sinne« (Marx) sollte bei jenen jungen Leuten, die, ungefähr dreißig Jahre jünger als Adorno und zumindest indirekt unter dem posthumen Einfluss des nach Paris emigrierten Walter Benjamin, sich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg von der Lettristischen Bewegung in Paris ausgehend in Westeuropa gruppierten, das wesentlich Neue die Theorie/Praxis-Beziehung sein, die sie sehr bewusst (er)lebten in der ganzen Bedeutung von Marx' Begriff der proletarischen »Lebenssituation«: Erstens, an den Rand der kapitalistischen Gesellschaft gedrängt zu sein, sich der Lohnarbeit – als letzter historischer Form der Zwangsarbeit – entweder unterwerfen oder verweigern zu müssen, während doch diese »Freiheit« (zu und von) der Lohnarbeit bereits in spielerischen, vor allem in ästhetischen Formmöglichkeiten so etwas wie *»travail attractif«*, also anziehende Tätigkeit im Sinne des französischen Frühsozialistem Charles Fourier, in negativer Form aufscheinen lässt; sowie zweitens die unbedingte Selbständigkeit kollektiver revolutionärer Theoriebildung als strategisches Spiel(en) aus der Grunderfahrung der totalen Enteignung heraus. Letztere Selbstwahrnehmung wurde später einmal so auf den Punkt gebracht: »Alle Spezialisierungen der Illusion dürfen an unabsetzbaren Lehrstühlen gelehrt und erörtert werden. Die Situationisten lassen sich in dem ausserhalb dieses Spektakels liegenden Wissen nieder – wir sind keine staatlich anerkannten Denker.«

Die durch eine solche Theorie/Praxis ausserhalb und ohne Ort gesetzte Problematik angesichts des gigantischen *Vergesellschaftungsinhalts der Moderne*: zugleich als »enteignende Aneignung« der Lebensbedingungen und Fähigkeiten der globalen Reichtumsproduktion durch die permanent Enteigneten entwendet, revolutionär angewendet werden zu müssen und zugleich als Wertvergesellschaftung, Verwertungsprozess, Verstaatlichung und »Rekuperation« kompromisslos verweigert und angegriffen werden zu müssen – diese proletarische Paradoxie führte zu einem spezifischen Stil der Kritik, den wir als »minimalistischen Maximalismus« bezeichnen möchten. Das bedeutet: die maximalen Ziele und Zwecke der modernen communistischen Revolution werden ohne Abstriche

postuliert, dabei aber nur minimale Mittel, äußerst gezielt, in der Regel verfremdet, angewendet; was wiederum das systematische, bewusste »Ignorieren«, Ausblenden oder »Aussparen« der meisten gerade die Öffentlichkeit beherrschenden Bilder, Diskurse, Modethemen und Scheinprobleme voraussetzt. Der ungeheure Drang der Situationist_innen, die Moderne zu beschleunigen und revolutionär über sich hinauszutreiben, »um das Zwanzigste Jahrhundert zu verlassen«, ja dieses einfach zu »vergessen«, ließ sie aber auch noch die linkskommunistische Verblendung mitschleppen: das Ausblenden der Shoa in der Mitte dieses Jahrhunderts, des irreparablen Bruchs der Moderne. Die Spektakelkritik ist indes radikale Kritik aller in der modernen Klassengesellschaft vorfindlichen, äußeren ästhetischen wie inneren psychosozialen Bilder. Bei ihrer Entwicklung grenzt der maximalistische Minimalismus in der situationistischen Anwendung moderner Kunstmittel und ästhetischer Entwendungen auch in der Praxis der Situationist_innen zunehmend an ein »Bilderverbot«.

Das, was Adorno als »paradoxe Situation« des Kunstgebildes nach Auschwitz bezeichnet, prägt und spaltet von Anbeginn die sich aus der »Lettristischen Internationale« (1954-1957) herausbildende situationistische Theorie und Praxis.

2

»Die Kritik hat keine Notiz davon genommen, dass die Zeiten der Ästhetik in jedem Sinne … vorüber sind.«
(Walter Benjamin)

Schon in der lettristischen Phase wird die Abkehr vom Bild, die Kritik der surrealistischen Avantgarde und die Hinwendung zur Dadaistischen Destruktion der Wortsprache, bei Konzentration auf deren kleinste buchstäbliche Einheit, radikaler denn je aufgesucht, und zwar in engster Verbindung mit einem ganz bestimmten Stil der Theoriebildung, der sich dezidiert als theoretische Praxis des rhetorischen Stils versteht und über die ästhetische Sphäre hinaus in die Gesellschaft eingreifend entwickelt. Demgegenüber versuchen währenddessen die unabhängig von der lettristischen Bewegung operierenden Maler und Architekten das Bild, als kunstwerkliche Materiatur auch noch das Tafelbild, »aufzuheben« durch Verfremdungen, die seiner Zerstörung gleichkommen, durch ein »Aufbewahren« im Rahmen der vernichtenden Kritik selbst. Hauptsächlich zu nennen ist hier als »Übermaler« Asger Jorn (Malerschüler von Fernand Léger und A.Ozenfant), der mit seinem Bruder Jorgen Nash im skandinavischen Untergrund gegen die NS-Okkupation gekämpft hatte, und zwar gerade mit den Gestaltungsmitteln des Kunstmodernismus.

Bei der schon um 1953 einsetzenden Architekturkritik (theoretisch ausgehend von Ivan Chtcheglovs wegweisendem Konzept »Formular für einen neuen Urbanismus«), praktisch vor allem getragen von der »Bewegung für ein Imaginistisches Bauhaus« (MIBI) um Asger Jorn, scheint es sich indes zunächst um das positive Höherentwickeln der Stadtlandschaftsmodelle und des Alltagsdesigns zu handeln. Scharf negiert wird damit die kapitalistisch-funktionalistische Umweltideologie eines »grauen Lebens innerhalb grüner Zonen«, wie sie für jene prä-situationistische Kritik damals der Zürcher Konstruktivist Max Bill mit seinem »Neuen Bauhaus« und der Ulmer Akademie für Design repräsentiert, gegen dessen technologische Utopie das MIBI ein libertäres Laboratorium in Italien inspiriert. Diese positive Aufhebung der Bauhaustradition wird Anfang der 1960er Jahre wiederum in einem »Elementarprogramm« des situationistischen »Büro für Unitären Urbanismus« (von A.Kotányi und R.Vaneigem in Brüssel) z.B. gegen den kapitalistischen (automobilen) »Verkehr als höchstes Stadium der Städteplanung« radikalisiert und in anti-urbanistische Negation der kapitalistisch hierarchisierten »gesellschaftlichen Raumzeit« gewendet: »Die situationistische Zerstörung der gegenwärtigen Konditionierung ist schon die gleichzeitige Konstruktion der Situationen. Sie bedeutet die Befreiung der unerschöpflichen Kräfte, die im versteinerten Alltag eingeschlossen sind.« Utopische Bilder von gewissermaßen »Freiräumen« oder Modelle wie die bekannte Stelzen-und Nomadisierungsstadt »New Babylon« von Constant Nieuwenhuys (schon 1960 aus der S.I. ausgeschlossen) werden später kaum noch entworfen. Dass Rudi Renson seinen 1964 begonnenen situationistischen Theoriebeitrag »Architektur und Zweckentfremdung« (L'Architecture et le Détournement) nicht mehr als Buch veröffentlicht hat, deutet vielleicht auf die enormen Schwierigkeiten einer revolutionären Kritik im Material positiver Konstruktionen hin.

Auch nach der Abspaltung der »Nur-Künstler« aus der S.I. um 1962 ist der Konflikt um die Bilderkritik der treibende situationistische Widerspruch geblieben, und aus dieser produktiven Qual und Lust erklärt sich die spezifische Aufhebungsanstrengung, die ebenso strittige wie unbestreitbare, uneingeholte theoretische Leistung der Situationist_innen für die kritische Theorie bis heute: die Spektakelkritik.

3

»Das Spektakel ist das Kapital in einem derartigen Akkumulationsgrad, dass es Bild wird.«

Schon der situationistische Begriff des »Spektakels« ist in der projektiv-fetischistischen, blinden Operation begründet, wie sie Marx als »die Wert- und Warenform« analysiert hat: in der Äquivalentform und ihrer gesellschaftlichen Funktion als universeller »Wertspiegel«. Die spektakuläre Bilderproduktion ist von *der kapitalistischen Warenproduktion* nie ablösbar. Das

Spektakel wird materialistisch definiert als ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen, wobei durch die spiegelverkehrte universelle Versachlichung und Verbildlichung das gesellschaftliche Verhältnis als Beziehung zwischen Menschen und zwischen Klassen verschleiert wird. Damit ist auch das Gewaltmonopol zur Garantie jener die kapitalistische Warenproduktion begründenden Macht des privaten Klasseneigentums an den gesellschaftlichen Lebensbedingungen gesetzt: der Staat. Gerade die Staatlichkeit, welche die Trennungen zwischen den Menschen aufrechterhält, verkehrt ihr Wesen im spektakulären Bild permanenter Herstellung der gesellschaftlichen Einheit-im-Schein. Basal und letztendlich ist das Spektakel als getrennte Produktion und Produktion von Trennungen zu charakterisieren, und in diesem Sinne die »Proletarisierung der Welt« als die funktionale Trennung der Produzent_innen von ihren gesellschaftlichen Lebensbedingungen und die strukturelle Subsumtion der Individuen unter die Teilungen der gesellschaftlichen Arbeit, unter die Normen ihrer Charaktermasken und *role models*, die als »Selbst«-Bilder gegen die modernen Lebensmöglichkeiten der gesellschaftlichen Individuen zirkulieren und automatisch reproduziert werden.

Was aber folgt daraus für die situationistische Aufhebung der politischen und künstlerischen Avantgarden?

Auch und gerade sie werden begriffen und angegriffen als spiegelverkehrte Bilder *der wirklichen, das Bestehende aufhebenden Bewegung* – damit ist bekanntlich materialistisch historisch der Communismus, der kein Ideal ist, bezeichnet und das ihm entspringende ebenso diffuse wie vorbewusste »revolutionäre Begehren« –, ebenso wie die Linken und ihre »Avantgarden« insgesamt angegriffen werden insoweit, als sie ein bloßes Idealbild darstellen und reproduzieren, nach welchem die wirkliche Bewegung gemodelt werden soll; eine komplementäre »materialisierte Ideologie«, objektiviert und sedimentiert in Scenes, Apparaten, Institutionen und politischen wie kulturellen Maschinen, die sich von den sie treibenden Produzent_innen getrennt haben und diesen nun als »hegemoniale Diskurse« und »ideologische Staatsapparate« – um den heutigen Linken verständlich zu bleiben –, kurz: in Gestalt von »Repräsentationen« gegenübertreten.

Insoweit die Rolle dieser professionellen RepräsentantInnen – wie KPs und Künstleravantgarden – angesichts ihres historischen Versagens als Avantgarden obsolet geworden war, bedeutete dies allerdings keineswegs, dass sie als solche in der wirklichen Bewegung aufgehoben worden war. Deshalb gingen Lettrist_innen wie Situationist_innen immer zugleich von der Notwendigkeit aus, die historischen Aufgaben, die gesellschaftlichen Funktionen von Avantgarde sowohl in der politischen wie in der ästhetischen Sphäre, aber nicht allein in diesen als getrennten Sphären, sondern in der offenen Totalität selbst noch wahrzunehmen und zu erfüllen. So erklärt sich auch der vermeintliche, tatsächlich ironisch, als Stilmittel, eingesetzte Größenwahn, der sie befähigte, sich jeweils als «Internationale« zu konstituieren – anstatt etwa als weitere national beschränkte »kommunistische Parteien« – und anfangs mit »kulturrevolutionären« Projekten, wie z.B. städtebaulichen Plänen und Modellen, hervorzutreten. Gerade diese Projektemacherei der «Künstlerphase« der SI von 1957 bis 1962 endete mit dem Abgang der Künstler_innen als Professionals. Bezeichnenderweise wurde als offizielle Objektivation der situationistischen »Neuen Aktionsformen in Politik oder Kunst« schließlich nur eine »Entwendung oder Zweckentfremdung der Pop-Art« realisiert.

4

»Diese Kunst ist gezwungenermaßen *Avantgarde*, und diese Kunst *existiert nicht*. Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden.« (Die Gesellschaft des Spektakels. These 190)

Jene anti-politisch-ästhetische Objektivation manifestierte sich 1963 in Form einer Ausstellung von Anti-Kunst-Experimenten im Rahmen einer politischen Kampagne gegen das Atombombenschutzbunkerbauprogramm »RSG-6« und war erklärtermaßen Bestandteil einer Zerstörungsbewegung gegen diesen Bunkerbau. Die Ausstellung der anti-künstlerischen SI wurde selbst in einem Bunker in Odense, Dänemark, platziert, der dann mitsamt den meisten situationistischen Exponaten von Armee und Polizei zerstört worden ist. Diese erste und letzte situationistische Entäußerung post-avantgardistischer Kreativität und praktischer Energie vor 1968 war betitelt: »destruction of the RSG-6«.

»Anti-Bild« (1963) von Michèle Bernstein: »Der Sieg der Pariser Commune«. Weitere Gipsreliefplastik-Sandkastenlandschaften in dieser Reihe historischer Klassenkampf-Schlachtenszenarios: „Der Sieg der Bande Bonnot", „Der Sieg des Großen Bauernaufstandes der Jacquerie 1358", „Der Sieg der spanischen Republikaner", „Der Sieg der Budapester

Arbeiterräte"; sowie thermonukleare Kartographien *von J.V.Martin: „eine Zweckentfremdung der Pop-Art, die eine Darstellung der verschiedenen Regionen der Erdkugel während des Dritten Weltkriegs entwarfen". (Revue „internationale situationniste" N°9/1964)*

5
Enfants perdus

> »Wenn die verlorenen Posten dieser noch bewegungslosen Armee wieder auf diesem andersgewordenen und gleichgebliebenen Gelände stehen …« (Die Gesellschaft des Spektakels. These 115)

Keine der von den Situationist_innen in jener »Manifestation«, in einer »zweiten, falschen Naivität« infantil-wachtraumartig die Geschichte umkehrend, in Gips- und Plastikspielzeug als siegende und zurückkehrende Formationen oder Kontingente der Klassenkämpfe Dargestellten waren Avantgarden gewesen. Ob Pariser Communard_innen, ob Bonnot-Bande, sie stellen sich in der Gegenwart der kapitalistischen Moderne als etwas ganz anderes dar, als das, was in der Kriegskunst schon bei Clausewitz mit »enfants perdus« bezeichnet wird, wörtlich: »verlorene Kinder«, militärisch als »Verlorener Haufen« hinter den Linien der Sieger sich bewegend, eine Art versprengte Partisaneneinheiten, die von den Hauptlinien der eigenen Streitmacht abgeschnitten und doch deren keineswegs unbedeutender Bestandteil sind. *Enfants perdus* sind wiederum durchaus nicht »Arrièregarde« oder Nachhut, Nachtrab, sondern sie operieren auf Leben und Tod auf dem vom Feind besetzten, *rekuperierten* Terrain, gezwungen, alle Aufgaben der »Avantgarde« wahrzunehmen so gut sie können, nur unter völlig neuen Bedingungen und auf eigene Faust. Die Situationist_innen entwenden sogar einmal den bekannten maoistischen Vergleich: das Bild von den Fischen im Wasser. Denn die zunächst gegebenen Trennungen von den weniger bewussten, d.h. wenig oder gar nicht auf die Praxis der Theorie oder theoretische Praxis hin organisierten Leuten, die Trennung der »Bewusstseinszonen« innerhalb der Klasse der Proletarisierten und Pauperisierten gilt es ihnen allererst zu überwinden. Dieser Weg ist für sie die endlich entdeckte »Nordwestpassage der Revolution im 20. Jahrhundert«.

Diese Aufgabe versuchten die »enfants perdus« der S.I. zu lösen durch eine ganze Konzeption und Technik des Anknüpfens und Ansetzens am gesellschaftlichen Unbewussten wie Vorbewussten, also an dem, was bei W. Benjamin das »Traumkollektiv« heißt oder »der Traumschlaf des Proletariats«. Die Situationist_innen nannten dieses Ensemble von Techniken, die *Kohärenz* des materiellen und kulturellen wie psychomentalen Lebensprozesses in der erlebten Totalität des kapitalistischen Überlebensalltags zur Geltung zu bringen: »Psychogeographie.« Die von ihnen eingeforderte theoretisch-praktische Kohärenz wäre die wahrhaftige Darstellung, Ausdruckgebung der Wirklichkeiten und Möglichkeiten, der realistischen Dynamis einer in der Erscheinungsformbestimmung verlogenen, «gefälschten«, in den Bildern der Gesellschaft des Spektakels verkehrt gespiegelten und in Fragmente verflüchtigten Totalität.

Schon die Anti-Bilder der »destruction«-Manifestation 1963 sind psychogeographische Vergegenständlichung, indem sie die »Ir-Realität« der geschichtlichen Möglichkeiten als vorerst nur ästhetische Verwirklichung der einst verhinderten Möglichkeit des »Sieges der Pariser Commune« usw. evozieren. Damit beseitigen sie zugleich im Akt einer Rezeptionstotalität die Trennung der gegenwärtigen von jenen noch immer von der Geschichte »abgehängten«, verlorenen Kontingenten des weitergehenden Klassenkriegs. Das Unabgegoltene der Kämpfe jener Vorläufer_innen wird durch diese spielerisch-ästhetische Aktualisierung in die Kohärenz mit dem Unabgegoltenen der immer noch klassengesellschaftlichen Jetztzeit gebracht. Eine momentane Diskontinuität, eine Stillstellung des Triumphzuges der faktischen »Sieger der Geschichte«, der herrschenden Klassen wird so ironisch »im Schein eines neuen Irrealismus« hergestellt. Solche »Manifestationen des Scherzes sowie des Ernstes« sollen nicht von Dauer sein, sind nicht für die Museen bestimmt, sondern werden irgendwann vom Feind zerstört oder rekuperiert (erbeutet). Sie sind nicht in einer Sphäre – wie der Kunst, Kultur oder Politik – festzuhalten; ihre Experimente können vielleicht als Anregung dienen oder als zu korrigierende, aktualisierende Plagiate, aber wiederholen lassen sie sich nicht. Sie passen auch nicht in die Schublade einer »Concept Art«.

Die S.I. hat sich dann auch rasch über solche ästhetischen Experimente hinausbewegt, sie betitelte ihre programmatische Abhandlung 4 Jahre später schon ganz unzweideutig: »Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst«.

Insgesamt verschob sich die experimentelle ästhetische Antikunst-Praxis der SI immer entschiedener weg vom Bild und von bildender Kunst und hin aufs geschriebene Wort. (Auf den Film möchten wir an dieser Stelle nicht eingehen, weil die »Produktion situationistischer Filme« zwar ebenfalls 1967 programmatisch postuliert wurde –»Eignen wir uns diese neue, stammelnde Schrift an, eignen wir uns vor allem ihre vollendetsten und modernsten Beispiele an, die …der Kunstideologie entgangen sind: die Wochenschau, die Vorschau und die Werbefilme« [Revue »i.s.« N°11/1967] – aber seit der lettristischen Phase immer noch an die individuelle ästhetische Produktion einzelner S.I.-Anti-Künstler wie Guy Debord und René Viénet gebunden blieb.)

6
Eine Theoretiker- und Experimentatorengruppe

Die Geschichte der klassengesellschaftlichen Trennungen, so der Sphärentrennungen zwischen Ökonomie, Politik/Recht/Staat und Kultur/Kunst/Wissenschaften, die Trennung zwischen Praxis und Theorie – und was heute radikal wahrzunehmen ist, während diese (Selbst-)Bilderdimension dem Bewusstsein und der Praxis der Situationist_innen fast gänzlich abging: ganz basal natürlich die Trennung des menschlichen Geschlechts von Fixierungen in sexes und gender, d.h. die Subsumtion der Individuen unter die Normen dieser Trennungen – , den ganzen Entfremdungslauf historischer und systematischer Trennung der Menschen versucht die Spektakelkritik aus dem Hier und Jetzt des lohnabhängigen Überlebensalltags heraus theoretisch infrage zu stellen und partiell – in der Konstruktion antispektakulärer Situationen – praktisch zu unterbrechen, zu durchbrechen. Dafür entwirft die S.I. eine Taktik der Stützpunkte, die sogar mit dem Katastrophismus spielt.

»Mit der Einführung des Guerillakrieges in den Massenmedien, einer wichtigen Form der Kritik nicht nur auf der Ebene der Stadtguerilla, sondern auch vorher«, empfahl die S.I. ab Mitte der Sixties, im Massenmaßstab zu beginnen etwa durch *Zweckentfremdungen* von Werbung in der U-Bahn oder durch Piratensender sowie Störung von Sendungen usw., und dazu auch neue, illegale Formen der Selbstorganisation zu bilden, allerdings »ohne wieder auf dem schlüpfrigen Weg des Terrorismus zu landen.« Bei all diesen »Aktionsformen gegen Politik und Kunst« sollte es um subversive Neuerfindungen in der Technik des *Détournement* (»Entwendung/Zweckentfremdung«) gehen: »Uns kommt es darauf an, die theoretische Kritik der modernen Gesellschaft mit der handelnden Kritik an derselben zu verbinden. Indem wir die Vorschläge des Spektakels selbst zweckentfremden, wollen wir gleich die Gründe für die Revolten von heute und morgen angeben.« Eine derartige Taktik verstand sich als Bestandteil der Technik des »Umherschweifens«, der *dérive*, das heißt aber durchaus nicht als bloßen »autonomen« Spontaneismus oder als »Nomadisieren«. Die Selbstorganisierung in strategischer Absicht, mit der Konstruktion kritischer Situationen taktisch zu experimentieren, »kann zwar keine endgültige Umwälzung erzielen, sie kann aber dem dann hervortretenden Bewusstwerden nützlich ein Zeichen setzen.«

Ab Mitte der 1960er Jahre wurden verstärkt Zweckentfremdungen von Comics eingesetzt (z.B. »Die Rückkehr der Kolonne Durruti«, 1966 aggressiv verklebt im Kontext des Skandals von Strasbourg), das Hauptgewicht lag auf dem Wort, der Vermittlung zunächst purer Theorie. Destruktiv-negatorische und provokatorische Aktionsformen traten mehr und mehr in den Vordergrund (StudentInnenunruhen von Strasbourg bis Nanterre). Ab der Besetzung der Pariser Universität Sorbonne, mit welcher die proletarische Bewegung der Fabrikbesetzungen usw. im Mai 1968 in Frankreich ausgelöst wurde, schlägt die initiatorische Rolle situationistischer Wand-Beschriftungen, Comics-Zweckentfremdungen und purer, massiver Theorie-Agitation in eine massenhaft praktizierte Graffitibewegung um.

Im April und Mai 1968 erscheint die Parole »prenez vos rêves en réalité« – (Nehmt eure Träume und macht sie zur Realität!) an den Wänden besetzter Gebäude, um das inzwischen wie ein Flächenbrand um sich greifende Experiment einer gewaltigen sozialen Erhebung auf den situationistischen Punkt zu bringen. Darin kulminiert nun die psychogeographische Theorie und Praxis der S.I., der *Enragés* (»Wütenden«), des »Rat für die Aufrechterhaltung der Besetzungen« (CMdO) und ungezählter Leute, die sich in jenen Wochen mit diffus situationistischer Perspektive zum Handeln organisierten: sie haben »lediglich Öl dahin gebracht, wo Feuer war«. Gegen die utopisch-phantastische Formel »Die Phantasie an die Macht«, die von Karrieristen und Politikastern wie Daniel Cohn-Bendit damals ins Rampenlicht eines »Achtundsechzig«-Spektakels lanciert wurde, die allerdings nicht wusste, »mit welchen Mitteln diese Macht praktisch auszuüben und alles neu zu erfinden ist, und der es aus Mangel an Macht auch an Phantasie fehlte«, richtete sich die psychogeographische Realistik der »Bewegung der Besetzungen« ebenso wie gegen alle Versuche einer Rückbindung und Einzwängung des Revolutionsanlaufs in die längst abgeworfenen Formen von Gewerkschafts- und Parteiapparaten, von »Volksuni« und »Kulturrevolution« ... In jener »Situation, die jede Umkehr unmöglich macht« (Marx), ginge es laut S.I. darum, »das Programm einer totalen Verwirklichung des Communismus« durch die ungeteilte Macht der Arbeiter_innenräte einzuleiten (»Die Gesellschaft des Spektakels« These 163).

Die Frage: Was geschieht in den ersten Minuten und Tagen eines Revolutionsbeginns, wenn »die Theorie zur materiellen Gewalt wird, sobald sie die Massen ergreift« (Marx), oder, situationistisch formuliert: wenn die *theoretische Praxis* zur *praktischen Theorie* im Handeln großer proletarisierter Menschenmassen wird, wenn die Praxis der Theorie in Theorie der Praxis umschlägt, diese Frage ist vom Proletariat in Frankreich im Mai 1968 anders beantwortet worden, als sie in Deutschland je beantwortet worden ist oder beantwortet würde. Die kritische Theorie Adornos und die der Situationist_innen ist von diesem Unterschied zutiefst geprägt.

Das Problem, das beide Varianten kritischer Theorie (und Praxis) sich und uns gestellt haben, ist mit dem Problem der »Stillstellung« zu bezeichnen, d.h. der ästhetisch-politischen Fragestellung: was die von Benjamin gefundene Formulierung, »das dialektische Bild« zu konstruieren, *als revolutionäre Methode* bedeuten kann, als moderne Methode von

Theorie/Praxis, »Situationen zu konstruieren«. Während es der kritischen Theorie der S.I. dabei auf praktische »Beschleunigung« ankam (– so ein Graffito 1968: »lauf schneller, genosse! die alte welt ist hinter dir her«), hat der historische Erkenntnis-Schock 1940 den Materialisten Walter Benjamin zu der Frage geführt, ob nicht die moderne, d.h. katastrophenbewusste Revolution »der Griff des Menschengeschlechts nach der Notbremse« sein müsse.

Im Sinne einer theoretischen Stillstellung muss schließlich auch das Bild der S.I. selbst, ihr gefährliches Spiel mit dem Spektakel in ihrer Zeit, überprüft und letztlich ihre Selbstzerschlagung (1972) erklärt werden, da die SI zuletzt selber zum spektakulären Bild von einer vermeintlichen politischen Avantgarde geworden ist.

Das zählebige, untote Bild vom »Situationismus« ist dann in der Praxis auf ein Einfrieren des »Kunstwerks SI« hinausgelaufen. Diese nachträgliche Integration in eine archivarische Geschichte der Künstleravantgarden funktioniert in Politik- und Kultursphäre im Resultat als rekuperatorisches Einziehen einer pseudosubversiv-karnevalesken Sphäre des professionellen »Aktivismus'« in die ausgeweitete, »ausgefaserte« neue Staatlichkeit »unterer« (z.B. kommunaler sowie »Freiraumbewegungs«-) Ebenen, auf die wir hier nicht eingehen können (Kritik der »Antiglob-Bewegung«, »Empire«-Theorien etc.): »Go! Stop! Act!« Sozial dient heute eine gewisse Kennerschaft »des Situationismus« einer neuen Schicht von Führungskräften vom Typus des »Künstler-Philosophen« und »linker« KulturpolitikmanagerInnen ebenso wie Heerscharen »kulturprekärer« Lohnarbeiter_innen als Faktor für »Distinktionsgewinn«.

Revolutionäre Poesie?

> »Während der Surrealismus zur Zeit seines Angriffs gegen die unterdrückende Ordnung der Kultur und des Alltäglichen seine Ausrüstung richtig als eine ‚Poesie notfalls ohne Gedichte' definieren konnte, handelt es sich heute für die S.I. um eine Poesie zwangsläufig ohne Gedichte.« (»Situationistische Internationale« N°8, www.si-revue.de)

Was bedeutet nach alledem in einem »situationistischen Wörterbuch« noch »Poesie«? Die S.I. kippte die alte surrealistische Formel »la poésie en service de la révolution« und wendete sie um in »La révolution en service de la poésie« (Die Revolution im Dienste der Poesie!). So entwarf sie eine Psychogeographie der Bemächtigung von den schon vorhandenen materiellen Möglichkeiten durch Proletarisierte, die sich nicht länger abspeisen lassen, weder in der ihnen zugemessenen ökonomischen Partie der kapitalistischen Reproduktion als Ware Arbeitskraft oder als menschlicher Müll noch als Klientel von politisch-staatlichen RepräsentantInnen. Die S.I. ging, wie schon die 1. Internationale Arbeiter Association von den großen industriellen Weltausstellungen, so von den modernsten Bedingungen aus, d.h. im 20. Jahrhundert von den reichsten Metropolen des kapitalistischen Urbanismus, die sie als Treffpunkte, Koordinationsknoten für kollektive proletarische Kooperation und Kombination im Weltmaßstab nutzte – anstatt auf »partei«-förmige spezialisierte Repräsentation der Klasse im Rahmen der Nationalstaatlichkeit zu setzen bzw. auf den global campus, das globalisierte Elend des Postdoc-Milieus.

Wie gehen antipolitisches, antistaatliches Selbstverständnis und antikünstlerische Poesie zusammen? »Jede Revolution entstand durch die Poesie, wurde zunächst mit der Kraft der Poesie gemacht.« Nach dem Bruch der Revolutionsgeschichte, einem Trauma, das nicht in rationaler»Erfassbarkeit« aufgehen kann, beziehen beide Schlussfolgerungen – Trauerarbeit, die sich aus dem Sog des Verhängnisses in der Vergangenheit zu lösen versucht, und der Versuch, den kategorischen Imperativ der unbedingten Verhinderung von Ähnlichem praktisch und revolutionär umzusetzen – möglicherweise noch Kraft aus »der wirklichen Poesie, welche die ganze Zeit noch vor sich hat', [denn diese] will jedes Mal die gesamte Welt und die ganze Zukunft nach dem eigenen Ziel neu orientieren.«

Die Ausstrahlungskraft der Situationist_innen bis in die Jetztzeit geht von jenem Stil aus, in den sie die Verzweiflung am Ende der Avantgarden aufgehoben haben.

»Die Poesie wiederzufinden kann dasselbe sein, wie die Revolution aufs neue zu erfinden.«

Biene Baumeister Zwi Negator ist ein Autorenkollektiv, das sich mit der situationistischen Revolutionstheorie auseinandersetzt. Neben einem Doppelband zur Situationistischen Revolutionstheorie, welches in der *Theorie.org*-Reihe des *Schmetterling Verlages* erschienen ist, publizierten sie unter anderem in der Zeitschrift *Phase 2*. Sie nahmen als ReferentInnen an der Konferenz „Spektakel Kunst Gesellschaft" in Wien teil und veröffentlichten einen Text im gleichnamigen Band, der im *Verbrecher-Verlag* erschienen ist.

1 Eine längere Version dieses Textes mit einem ausführlichen Anmerkungsapperat wird zum Zeitpunkt des Erscheinens der Broschüre auf »spektakel.blogsport.de« zur Verfügung stehen

lilly lent

TRIEBSCHICKSAL EINER SITUATIONISTISCHEN REVOLUTIONSTHEORIE

Dieser Text ist ein Reprint des gleichnamigen Artikels aus der Zeitschrift »Magazin«. [1]

Es ist in einigen Kreisen schick geworden, bei der SI nachzusehen, ob sie nicht zu diesem oder jenem Thema was Interessantes geschrieben hat. Zurecht. Nun besteht noch immer akuter Bedarf an einer Kritik des Geschlechterverhältnisses. Nicht nur, weil Versuche von links meistens theoretisch unbefriedigend (»Nebenwiderspruch«) und praktisch unzureichend (»gibt sich also von selbst«) waren. Es ist das Thema, welches sowohl in Freundschaften wie in Politgruppen die unergiebigsten Streitereien entfacht. Eine Lektüre der Situationisten verspricht dann zweierlei: ein ernsthaftes Interesse an der Kritik des Kapitals und an der Kritik des täglichen Lebens.

Schließlich stellten die Situationisten fest, dass der Kapitalismus auch Schädigungen hervorbringt, von denen auf den ersten Blick scheint, dass sie gar nichts mit dem Verkauf der Ware Arbeitskraft zu tun haben: die Langeweile in der Freizeit, die Isolation, der Städtebau etc. Ihre Praxis richtete sich auf alle Gebiete des enteigneten Lebens. Das Alltagsleben sei zu kritisieren, neue Leidenschaften seien zu erfinden! Sie begriffen unter dem »Proletariat« alle, die »ihres Lebens enteignet sind und das wissen.« Kurz: Eine revolutionäre Praxis wurde nicht allein von (männlichen) Arbeitern erhofft, nicht nur in der Form eines Streiks, nicht nur in der Fabrik. Man könnte also annehmen, dass die Situationisten auch die Einteilung der Gesellschaft in Männer und Frauen und deren missratenes Verhältnis zueinander abschaffen wollten.

Das wurde aber nie formuliert. Es ist nun nicht so, dass es der SI bloß an einer kohärenten Theorie zum Geschlechterverhältnis mangelt. Aber auch Seitenbemerkungen zum Geschlechterverhältnis sind so dünn gesät, dass man sich fragt, ob der SI bei all ihrer Sondierung des »Alltagslebens« nie das Verhalten von Männern und Frauen als barbarisch, langweilig und schädigend erschien. Man kann sich ferner nicht genug wundern: Waren die Situationisten nie erstaunt darüber, dass bei ihnen nicht mehr Frauen mitmachten? Nun war Kritik am Geschlechterverhältnis in linken Kreisen damals nicht sonderlich verbreitet und die Ignoranz der SI fiel vermutlich gar nicht auf. Man kann jedoch nicht behaupten, dass es zu ihrer Zeit feministische Kritik noch nicht gegeben hätte. Zumindest der Anlass der Kritik war bekannt. Wenn man also versucht, die SI für eine Kritik des Geschlechterverhältnisses nutzbar zu machen, muss man vorsichtig vorgehen. Ein bisschen Misstrauen ist angebracht.

Das Misstrauen ist nicht bloß nostalgisch. Würde sich niemand mehr für die SI interessieren, könnte man auf die Kritik an ihnen verzichten. Es werden aber heute Bücher über sie geschrieben und Texte gedruckt. Vielleicht werden sie von linken Gruppen gelesen, die die »Konstruktion von Situationen« charmant finden. Praxis schlagen ja auch Biene Baumeister, Negator und Zwi für die Kritik des Geschlechterverhältnisses vor. Es könne doch prima als Experimentierfeld für die Kritik des Alltagslebens genutzt werden! Na, da gruselt einem doch: Keinen rechten Schimmer haben, weshalb und wozu, aber immer munter herum experimentieren. Meine Befürchtung ist, dass sich eifrige Studenten diese Empfehlung zu Herzen nehmen, in ihren Beziehungen fuhrwerken; darauf hoffend, dass sich die Verletzungen ihrer Freunde als Teil einer revolutionären Strategie herausstellen werden. Es ist bedrohlich, wenn sich Leute in Angelegenheiten einmischen, über die sie noch nie 10 Minuten am Stück nachgedacht haben, da sie ständig mit ihren Seminarvorbereitungen oder Arbeitsgruppen beschäftigt sind. Mein Alltagsleben kritisiere ich dann lieber selbst.

Kritik des Alltagslebens

Allerdings scheint es so, dass sich mit den von der SI entwickelten Begriffen auch zur Kritik des Geschlechterverhältnisses allerhand anfangen lässt. Vor allem die »Kritik des Alltagsleben« war schließlich ein Vorhaben des Feminismus, in der Hoffnung, dass Frauen wahrgenommen werden, anstatt hinter wertvollen Büchern zur Geschichte des Bewusstseins zu verschwinden. Es konnte auch gehofft werden, dass mit der Kritik des Alltagslebens die reproduktive Tätigkeiten in ihrem Verhältnis zur Lohnarbeit begriffen wird und damit Gesellschaft als Ganzes. Und schließlich ist es eine »Basisbanalität«, dass die situationistische Ablehnung von »Spezialistentum«, - gegen das Frauen mit Recht Vorbehalte hatten - damit beginnt, von individuellen und kollektiven Erfahrungen auszugehen, anstatt darauf zu hoffen, dass die Frösche für heute freundliches Wetter verkünden.

Was schrieben denn nun die Situationisten zur Kritik des Alltagslebens? Haben sie was rausgekriegt? Kritik des Alltagslebens ist bei der SI vor allem die Kritik des Spektakels. Die SI empfand die Anstrengung, mit der nach Arbeitsschluss immer neue Waren bewundert, gekauft und dann nach Hause geschleppt wurden, als langweilig. Es werde so nicht mal bemerkt, dass man keine Zeit mehr habe, um sich neue Wünsche auszudenken.

Wünsche an Männer und Frauen werden bei der SI jedoch kaum erwähnt. Die Kritik an der Warenwelt erschien Kritik auf der Höhe der Zeit zu sein - und die fertige Ware ist geschlechtslos. Das kann man vielleicht noch nachvollziehen: Die Bilder von »Natur« und »Kultur«, mit denen man lange meinte, Männer und Frauen und deren Tätigkeiten hinreichend begreifen zu können, passten offenbar nicht mehr zur neuen Warenwelt. Tatsächlich hatte ja die ökonomische Notwendigkeit, einen Haufen Waren zu verkaufen, den Charakter sämtlicher reproduktiver Tätigkeiten verändert. Was war schon natürlich am Einräumen eines Geschirrspülers? Es wurden zusätzliche hausfrauliche Pflichten vorgeschlagen, die spezielle Waren erforderten. Es war nicht mehr ganz klar, ob die Pflege dem Kind und Gatten oder aber den dazu erstandenen Waren galt: Cremedöschen wurden zu- und aufgeschraubt,

verbraucht und neugekauft, Tischsets gekauft, bedruckt, gewaschen, ausgetauscht und die Küche anschließend renoviert. Der Schein der Natürlichkeit der Bedürfnisse nach Arbeitsschluss und der diese versorgenden fraulichen Tätigkeiten war brüchig geworden. Gingen Frauen dann auch noch arbeiten, wurde der Versuch, in Frauen einen anderen Kontinent zu entdecken, so hilflos wie der, durch das Aufhängen einer Palmentapete Exotik in das morgendliche Duschen zu bringen. Gleichzeitig war es schon lange schwierig gewesen, im ordentlichen Führen von Listen einen Akt des Kulturaufbaus zu sehen.

Die Situationisten waren nun einerseits eine der wenigen, die auf diese Konfusion der tradierten Bilder von Natur und Kultur, Weiblichkeit und Männlichkeit, nicht konservativ reagierten. Sie trauerten keiner verloren gegangenen Privatsphäre als Hort unentfremdeten Lebens hinterher. Es sei jetzt möglich, ein besseres Leben zu wollen und das auch durchzusetzen. Damit bestand auch kein Grund, Weiblichkeit nachträglich zu verklären und also Frauen darauf zurückzustoßen, Stullen zu schmieren und die Klappe zu halten. Die Situationisten erklärten vielmehr alle bestehenden Leidenschaften und Bedürfnisse als zweifelhaft; die intimen wie solche, für die man Geld bekommt. Sie kritisierten, dass durch die Ausbreitung der Ware in jeden Winkel des Lebens auch jeder Wunsch schon vor seiner Wahrnehmung seine Verwirklichung (mit dieser Ware, jener mit ihr verkauften Geste) gefunden zu haben vorgibt - und dass der Eindruck, deshalb lasse sich die Gesellschaft nicht verändern, Teil des Spektakels sei.

Wenn man ein bisschen spekuliert, dann kann die Kritik des Spektakels also durchaus für eine Kritik der Geschlechter brauchbar gemacht werden. In Zeitschriften und in der Werbung wurde vorgeführt, wie eine Frau lächeln kann, wenn sie putzt, wenn sie Fruchtbonbons an die Kinderschar verteilt, wenn sie sich mit einem Liebhaber vergnügt. Empfohlen wurden geeignete Freizeittätigkeiten für Männer und für Frauen und welche, die man u.U. gemeinsam wagen könnte. Gezeigt wird heute auch, wie man sich über das jeweils andere Geschlecht lustig machen kann, ohne die Beziehung ernsthaft zu stören. Auch die Schwierigkeit der Selbstidentifizierung als Mann oder Frau wird thematisiert und dem ironischen Umgang mit Verhaltensnormen ein Platz in Talkshows eingeräumt. Das Verhalten scheint sich dadurch jedoch nicht wesentlich zu ändern. Zu den Regeln, wie sich eine Frau, ein Mann zu benehmen hat, ist vielmehr der Rat gekommen, sich auch als eine solche, ein solcher zu fühlen. Die panische Überlegung, ob diese oder jene Herzensregung eine genuin weibliche oder männliche sei, hat sich verallgemeinert und steht längst nicht mehr nur Bürgerstöchtern auf dem Weg zu ihrer Verheiratung an. Dabei helfen Männern und Frauen wiederum eine Menge Waren: ein geisteswissenschaftliches Studium, eine Lotion oder was einem sonst so angedreht wird. Einem etwaigen Bedürfnis nach Individualität wird dabei, so kann man weiter spekulieren, auf schäbigste Weise Rechnung getragen; nicht ein, sondern zwei Grundtypen werden angeboten, die, je leicht variiert, dem einzelnen erlauben, sich überhaupt von irgendetwas zu unterscheiden.

Allerdings: Die Entwicklung des Geschlechterverhältnisses lässt sich nicht so begreifen, dass Frauen aus dem Bild der Natur huschten und sich fortan im Bild der Waren wiedererkennen sollten. Die konkreten Schwierigkeiten im Geschlechterverhältnis fangen ja häufig dort an, wo sich Tätigkeiten nicht restlos in Waren umwandeln lassen und Bedürfnisse nicht ausreichend durch Waren befriedigt werden können; sei es, weil das nicht geht oder sei es, weil die Waren zu teuer sind. Reproduktionsarbeit wird mit Waren geleistet; der Reiz des Privatlebens besteht aber darin, dass das, was dort gemacht wird, nicht im Warenkauf und -konsum aufgeht. Zwar ist die Delegation der reproduktiven Tätigkeiten an Frauen heute nicht mehr zwingend. Ein Haufen von Waren helfen, den Haushalt schneller oder auch alleine zu erledigen. Die Verfügbarkeit von Verhütungsmitteln sowie staatliche Institutionen zur Kinderbetreuung ermöglichen es Frauen, mit ihrer Arbeitskraft so haushälterisch umzugehen, dass sie auf dem Arbeitsmarkt bestehen können. Eine Schwangerschaft verdirbt aber bis heute jede strikt geplante Karriere; deren Auswirkungen können durch sorgfältige Planung allenfalls neutralisiert werden. Und auch ohne Schwangerschaft: das Bild von Menschen, die nur arbeiten oder konsumieren, stören Krankheiten, Depressionen, unvernünftige Versuchungen. Um sich gegen solche Störungen zu feien wird nicht zuletzt von Liebe, Familie und Kindersegen geträumt. Im heterosexuellen Paar soll sich der Wunsch erfüllen, keine Größe in einer Rechnung zu sein. Der biologische Grund, den man in der Beziehung zum anderen Geschlecht meint ausmachen zu können, suggeriert Verlässlichkeit.

Diese Vorstellung führt natürlich zu allerlei praktischen Schwierigkeiten. Denn genauso wenig dienen reproduktive Tätigkeiten der Befriedigung bloß kreatürlicher Bedürfnisse. Gegenstand der Reproduktion ist nicht der Körper mitsamt naturgegebenen Versorgungsansprüchen, sondern das, was der Arbeitstag an Bedürfnissen zurücklässt und prägt. Welche Art der Erschöpfung muss gepflegt werden, was und wie wird gegessen und welche Zuneigung ist erwünscht? Natürlich an diesen Bedürftigkeiten ist, dass sie je als drängend empfunden werden und deren stete Missachtung unglücklich macht. Die reproduktiven Tätigkeiten stellen die Ware Arbeitskraft wieder her. Sie sind praktische Voraussetzung der Lohnarbeit. Das kann man nicht begreifen, wenn man alles und jedes Tun als spektakulär kritisiert. Und man sieht dann schon gar nicht, dass der Großteil der Reproduktion immer noch von Frauen geleistet wird.

Es ist auffällig, dass diese Reproduktionstätigkeiten von den Situationisten nicht wahrgenommen wurden. Sprechen sie

von Freizeit, kritisieren sie Passivität und Langeweile; das Wäschewaschen lassen sie aus. Beschwören sie die Leidenschaft, meinen sie die revolutionäre. Man könnte doch meinen, dass einmal über schlechtes und gutes Essen geschrieben wurde und darüber, wer er kochen möchte, von Sex und von denen, mit denen man ihn haben könnte; von angenehmen Orten und Weisen zu schlafen und wo und bei wem die Matratzen liegen würden. Es ist ja nicht so, dass Essen, Lieben und Schlafen lächerliche Tätigkeiten wären. Sie sind nur dann kindisch, wenn sie von Erwachsenen nach Art von Zweijährigen ausgeübt werden.

Wie hielten es die Situationisten mit dem Alltag und den Leidenschaften, die sie neu erfinden wollten? Einigermaßen ernst genommen wurden von einigen die Beziehungen zu anderen Revolutionären. Die politische Arbeit soll ohne Konkurrenz stattfinden. Gesten der Überlegenheit, Chefgehabe und Einschüchterung in der Gruppe werden von Vaneigem wahrgenommen und kritisiert. Männergruppen als Familie, Kneipen als Wohnzimmer. Vielleicht war ja tatsächlich das, was traditionell den Intimbeziehungen zukommt und von Frauen geleistet werden soll, in die Politgruppe gerutscht. Vielleicht waren sie einander fürsorglich. Debord erkundigt sich bei Khayati, ob der Schnupfen denn nun schon besser sei? Die skandinavische Fraktion zeigt der englischen, wie man einen Knopf annäht und findet deren erste Versuche gar nicht so schlecht? Gut vorstellbar ist, dass alle eine Zeitlang bereit waren, sich langwierige »sag ich - sagt er« - Tiraden über diese und jene kränkende Kleinigkeit anzuhören. Wenn es zu albern wurde, wurde er eben ausgeschlossen. Das Bedürfnis nach Klatsch und Streit fand Befriedigung in der Dramaturgie der Ausschlüsse. Die aufgeheizte Stimmung führte zu leidenschaftlichem Sex und erotischen Verwicklungen aller Art. Die »Minimaldefinition« einer Organisation wurde notwendig, um diese und andere revolutionäre Tätigkeiten nach einem halbwegs vernünftiges Kriterium beurteilen zu können und die härtesten gegenseitigen Schädigungen zu vermeiden. Dann wären Frauen tatsächlich überflüssig geworden. Das wäre nicht das schlechteste gewesen, da es die Voraussetzung ist, dass alle an politischen Aktivitäten teilnehmen können.

Texte von Vaneigem, in denen es um Beziehungen unter Genossen geht, fallen jedoch immer wieder in machistisches bzw. archaisierendes Vokabular zurück. Er empfiehlt, sich nicht als Konkurrenten, sondern als »Rivalen« zu begreifen. Bei der Verwirklichung des revolutionären Projekts setzt Vaneigem auf einen »Überschuss an robuster Kraft und Männlichkeit«. In seinem Lob der Liebe fallen ihm zu Frauen nur »weibliche Zärtlichkeit« und »weiche Schenkel« ein. Andere Situationisten schreiben gar nichts darüber. Kein Wunder also, dass bei ihnen nur wenige Frauen waren; ein Wunder, dass es einige eine Weile aushielten. Haben sich seitdem »die Sitten verbessert«? »Die Bedeutung der Worte« nahm nicht daran teil. Mir wurde häufig erzählt, dass es »die Situs« doch ganz anders gemeint hätten: »Rivale« sei ein superneutraler Ausdruck, »Männlichkeit« hier viel allgemeiner zu verstehen. Im Übrigen müsse man zum Thema Wäschewaschen und Sexualität erst mal ein paar Monate ernsthaft forschen - so könne man echt nichts darüber sagen usw.

Begierde und Passivität

Fast könnte man meinen, Debord habe solche Vaneigemstatements im Kopf gehabt, wenn er formulierte: »Wer passiv sein täglich fremdes Schicksal erleidet, wird daher zu einem Wahnsinn getrieben, der illusorisch auf dieses Schicksal reagiert, indem er sich mit magischen Techniken behilft.« Eine solche magische Praktik wäre also dann: auf den eigenen robusten, männlichen Überschwang zu hoffen.

Gegen solches Beharren auf stereotypen, sich aber selbst als geschlechtsneutral gebärdenden Bildern von Männern und Frauen wendet sich Jeanne Charles - im Anschluss an die situationistische Theorie. In »woman and arms« kritisiert sie, ähnlichen den Situationisten, »Passivität« als »gegengeschichtliche« und »Pseudoaktivitä« als »pseudogeschichtliche« »Tendenz des entfremdeten Lebens«. Nach Charles konzentrieren sich diese beiden Haltungen im Bild der Frau und des Mannes. Das störe auch die politische Arbeit massiv. Dem männlichen Gestus, unabhängig von intimen Widrigkeiten ein Haufen Theorie zu produzieren, liege die gleiche Borniertheit zugrunde wie dem weiblichen, nach stundenlangem Zuhören stets verschüchtert zuzugeben, dass man selbst »bis jetzt noch nichts geschrieben« habe.

Es besteht aber ein Unterschied: Während die »Passiven« stets eine Menge Selbstkritik mit sich herumtragen und sich über ihr »weibliches« Gebaren ärgern mögen, fühlen sich die »Pseudoaktiven« meistens auf dem richtigen Weg. Und ein weiterer Unterschied: während eine »Aktivität« immerhin noch darauf abgeklopft werden muss, ob sie nicht eigentlich eine »Pseudoaktivität« und also eigentlich passiv ist, scheint »Passivität«, bei Charles wie bei der SI, von vornherein nutzlos zu sein. Die einhellige Verachtung der Passivität ist verdächtig. Was gilt als passiv?

Im situationistischen Begriff des Proletariats: »seines Lebens enteignet sein und das wissen«, stellt die Überwindung der Passivität die Hauptaufgabe einer revolutionären Bewegung dar. »Begierden« können dabei auf eine Veränderung drängen (da sie kein unendlich verschiebbares »Begehren« sind), werden aber, so formulieren Biene Baumeister, Negator und Zwi durch das Spektakel in das »gesellschaftliche Unbewusste« »verdrängt« und erscheinen wieder, so könnte man nun Jeanne Charles verstehen, als pseudoaktive oder passive Haltungen.

Diese psychoanalytische Formulierung von Biene Baumeister, Negator und Zwi aufgreifen muss man dennoch genauer sein: Was als »passiver« oder »pseudoaktiver« Wunsch »entstellt« wieder auftaucht, wird teilweise geschlechtlich wahrgenommen. »Passivität« wird dabei häufig »weiblich« wahrgenommen. Dass solche Wünsche auf ein Geschlecht verschoben, an einen anderen Ort - die Privatsphäre - gedrängt und als von sonstigen Betätigungen getrennt wahrgenommen und gepflegt werden, ist nun zwar ein je persönlicher Tick. Dieser Tick tritt aber massenhaft auf und ist leicht als Fähigkeit zu erkennen, sich in den Verhältnissen einzurichten. Man wird seine Miete nicht zahlen können, wenn man beim Bewerbungsgespräch heulend gesteht, dass man sich einsam fühlt. (Man wirkt andererseits nicht sonderlich anziehend, wenn man nur ein paar softskills draufhat.)

Wenn man also Passivität kritisiert, muss man vorsichtig sein. Bei pauschaler Verachtung dessen, was gemäß gesellschaftlichem Konsens als passiv gilt und sowieso schon, ohne alle revolutionäre Kritik, verachtet wird, schneidet man sich selbst den Weg zu einer »Erfindung neuer Leidenschaften« ab: Was sind das für Plädoyers für Begierden, in denen weder Hausfrauen, Hausmänner, Kinder und alte Leute als Subjekte auftauchen? Nicht nur junge Männer können Begierden haben. Von allen gesellschaftlichen Gruppen sind es wahrscheinlich sogar die akademisch gebildeten jungen Männer, die die konformistischsten Bedürfnisse entwickeln. Sich im Zentrum der Geschichte wähnend besteht keine Notwendigkeit, über andere Möglichkeiten nachzusinnen. Neue Leidenschaften, welche die Trennung in Männer und Frauen aufheben mögen, können so nicht erfunden werden.

Die Kritik des Alltagslebens macht bei der SI vor der Kritik des Geschlechterverhältnisses Halt. Mit der Kritik des Spektakels, wie es die SI formulierte, lässt sich ein bisschen was anfangen, um das Geschlechterverhältnis zu kritisieren. Man könnte von der Herstellung spektakulärer Geschlechtsidentität sprechen - läuft dann eben Gefahr, recht ungenau von der Warenförmigkeit des ganzen Lebens zu nuscheln. Bei der Ausblendung des Geschlechterverhältnisses bei der SI handelt es sich nicht um einen blinden Fleck, sondern um interessierte Ignoranz: Die Ausblendung aller reproduktiven Tätigkeiten verrät die Neigung von Revolutionstheoretikern, dieselben Sachen nicht wahrzunehmen wie nicht politische Ehemänner. Dieses theoretische Desinteresse an Reproduktion geht regelmäßig mit einer ungeheuren Mystifikation von Liebe und Frauen einher und einer dementsprechend miesen Praxis. Die Schriften der SI ähneln in dieser Hinsicht ihrem Vorwurf an die »Prosituationisten«: »Dort, wo ihre Sprache am leblosesten und am zähflüssigsten ist, benutzen sie am häufigsten die Worte »erlebt« und »leidenschaftlich« [wirkliche Spaltung].

Lilly Lent ist in einem kleinen kommunistischen Zirkel dreier Frauen, welcher sich den Namen »Rote Sonne« gegeben hat.

1 Abrufbar unter: www.magazinredaktion.tk/triebschicksal.php

roger behrens

GEGEN OHNE FÜR

Thesen und Notizen zur Podiumsdiskussion am 19.09.2009 in Hamburg.[1]

»Effekt, sagt Wagner, ist Wirkung ohne Ursache. Kunst ist Ursache ohne Wirkung«. Karl Kraus, ›Pro domo et mundo‹, in: ›Die Fackel‹, 13. Jg., Heft 315/316, 26.Januar 1911, S. 32

1.

Geht es um das Verhältnis von Kunst und Politik, Avantgarde und gesellschaftliche Emanzipation, kommt man um eine kritische Spezifizierung der damit verhandelten Begriffe nicht herum; problematisch, aber unvermeidbar ist dafür eine zunächst abstrakt allgemeine Infragestellung der Begriffe (»Was ist Kunst?«, »Was ist Politik?«, »Was ist Gesellschaft?« etc.).

Kunst ist ein soziales Verhältnis; und wie jedes soziale Verhältnis kann sie nur dialektisch bzw. in ihrer Dialektik begriffen werden. Dazu gehört als wesentliches Moment, dass es keine positive Definition *der* Kunst gibt.

Die Ansicht, dass jeder »subjektiv« oder »für sich selbst bestimmt«, was Kunst ist, ist zwar idiotisch (im wörtlichen Sinne), bezeichnet aber objektiv die gegenwärtige gesellschaftliche Funktion der Kunst und ihrer Ideologie.

›Kunst‹ ist dabei kaum ein Begriff, sondern ein Name beziehungsweise eine diffuse Bezeichnung, die in ihrem Bedeutungsgehalt offen und optional bleibt. Das heißt, dass sich die unterschiedlichen Vorstellungen von dem, was Kunst ist, überhaupt nicht nominell ausschließen, auch wenn sie begrifflich völlig entgegengesetzt sind. In der Regel folgt man damit den unterschiedlichen gesellschaftlichen Diskursen, in denen jeweils konventional ›Kunst‹ als solche fixiert wird.

Schwieriger für dieses »ideologisierte« Verhältnis zur Kunst ist schließlich die Frage, was keine Kunst ist. Wenn jeder für sich definieren darf, was Kunst ist, wird an sich alles objektiv zur Kunst. Damit wird jede gesellschaftskritische Reflexion auf Kunst ad absurdum geführt und tendenziell überflüssig: Denn genauso, wie jeder sich subjektiv anmaßt, kraft des *subjektiven Urteilsvermögens*, zu entscheiden, was Kunst ist, reklamiert auch jeder eine kritische Position gegenüber der Kunst *und verlängert zugleich* den Subjektivismus in die Frage, was kritische Kunst ist.

Zu einem besonderen Problem wird dies, wenn diejenigen, die nun subjektiv Entscheidungen über Kunst treffen zu können beanspruchen, selbst Künstler sind. (Beispiel: Künstler im Gängeviertel ...)

Der Künstler tritt hier als Experte auf, der seine Expertise aus einer Art redundanter Selbstidentifikation gewinnt (»Ich bin Künstler, weil ich Kunst mache; ich mache Kunst, weil ich Künstler bin ...«). Flankiert wird er von anderen Experten, die gleichsam das identitäre Feld der Kunst stabilisieren und begrenzen: Kunstkritiker, Kunsthändler, Sammler, Agenten, Angestellte der Kunstinstitutionen, Journalisten und »Wissenschaftler« ...

Diese Ideologie der Kunst kann indes nicht einfach aufgeklärt werden, sondern muss historisch kritisiert werden: Sie ist Resultat der Entwicklung der Künste in der bürgerlichen Gesellschaft und insofern aus der Dialektik von Kunst und Gesellschaft selbst zu bestimmen. Die Entwicklung der freien Künste respektive die Verschränkung von ästhetischer Autonomie der Kunst und ihrer Kommodifizierung im neunzehnten Jahrhundert muss als Ausgangspunkt einer kritischen Reflexion über den gegenwärtigen Status der Kunst und der Künste verstanden werden.

2.

In der Ideologie der Kunst (Terry Eagleton spricht parallel von der ›Ästhetischen Ideologie‹) findet die Krise der Gesellschaft ihren Ausdruck – insbesondere als Krise bürgerlicher Subjektivität.

Das bürgerliche Subjekt konstituierte sich als Vernunftwesen. Die Fähigkeit zur Rationalisierung musste trotz der herrschenden (und fortschreitend herrschenden) Irrationalität der gesellschaftlichen Verhältnisse legitimierbar sein; diese Legitimation übernimmt neben Recht, Sittlichkeit und Ethik in der bürgerlichen Ordnung die Ästhetik.

Die Ästhetik wird wesentlich als Urteilskraft verstanden, die dem bürgerlichen Subjekt ein für seine Selbstpositionierung als autonomes Subjekt und Individuum entscheidendes Vermögen verleiht: Geschmack (bzw., über den englischen Empirismus, *›taste‹*).

Entscheidend ist das Geschmacksvermögen deshalb, weil es das Subjekt befähigt, sich als *Subjekt zu objektivieren*. In Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (1790) ist das philosophisch gefasst; als politisches Programm wird es von Schiller in den ›Ästhetischen Briefen‹ (1795) fortgesetzt und findet schließlich innerhalb des Idealismus in Hegels Kunstphilosophie seinen Abschluss (›Vorlesungen über die Ästhetik‹, 1817–1829, nach Heinrich Gustav Hotho, 1853– 1838). Spätestens mit Hegel wird dabei die Ästhetik originär an die Kunst respektive das Kunstschöne und das Kunstwerk gebunden. Damit verschiebt sich die subjektkonstitutive Frage des Geschmacksurteils auf die ebenfalls subjektkonstitutive Frage der gesellschaftlichen Funktion der Kunst.

Die Künste, und mir ihnen das dezidierte ästhetische Geschmacksurteil, verlieren zunehmend an legitimatorischer Bedeutung für die bürgerliche Gesellschaft im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts. Gleichzeitig werden die Künste, eingebettet in der Massenkultur, die sich aus der Hochkultur als deren gesellschaftlich-konkrete Manifestation ebenfalls im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts herausbildet (Museen, Theater, Konzert- und Opernhäuser etc.), neu funktionalisiert: Zusammen mit der Ästhetik dienen die Künste zunehmend

vornehmlich der Unterhaltung, der Verhübschung und der Ablenkung.

Zwar haben sich vor diesem Hintergrund, der insgesamt die Dynamik der Moderne und die Dialektik der modernen Kunst bezeichnet, die ästhetischen Avantgarden herausgebildet; doch hat sich seither auch die Kunst zunehmend vom gesellschaftlichen Leben entfernt (weshalb die Forderung der Avantgarde, Kunst in Lebenspraxis zu übersetzen, überhaupt revolutionär sein konnte ...): Konsequenzen hat das vor allem für die Ästhetik im Sinne des Umgangs mit der Kunst; mit der allgemeinen Entwicklung der Warentauschgesellschaft in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts (Fordismus), verschiebt sich eine rezeptionsästhetische Haltung zur konsumistischen Haltung gegenüber Kunst; es tritt das ein, was Walter Benjamin 1936 in seinem Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ als »Ästhetisierung der Politik« bezeichnet und Clement Greenberg 1939 als Ambivalenz von ›Avantgarde und Kitsch‹ darstellt.

3.

Hegel hat das Diktum vom »Ende der Kunst« berühmt gemacht. Damit war nicht gemeint, dass Kunst verschwindet oder aufhört, sondern dass sie in ihrer gesellschaftlichen Funktion transformiert wird. Für seine Zeit diagnostizierte Hegel, dass die Kunst nicht mehr die prädestinierte Kraft der Geschichte sei, den Weltgeist einzulösen. Dies habe nunmehr die Philosophie übernommen.

Marx aktualisierte in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Hegels Befund mit Blick auf die Industrialisierung und gab damit der These vom Ende der Kunst die entscheidende materialistische Wende. Zeitgleich etablierte sich überhaupt erst eine Idee der Modernität in den Künsten (Charles Baudelaires ›Le Peintre de la Vie Moderne‹; Gustave Courbets ›Realistisches Manifest‹, Offenbachs Operetten wie ›Orpheus in der Unterwelt‹ etc.) und damit eine Avantgarde (nach Peter Bürger, ›Theorie der Avantgarde, 1974).

Ein weiteres »Ende« erlebt die Kunst als moderne Kunst mit dem Ersten Weltkrieg und der Oktoberrevolution. Problematisch wird nicht nur das Verhältnis der Künste zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selber. Der (deutsche) Expressionismus ist darauf die reaktionäre Antwort, während der Surrealismus und vor allem die russischen Avantgarden (Formalismus, zum teil Konstruktivismus und Futurismus, Produktivismus; der sowjetische Film [Eisenstein]) als revolutionäre Antworten begriffen werden müssen.

Die Kulturindustrie (Kunst in Zeiten der fordistischen Produktion) stellt gleichsam ein weiteres Ende der Kunst dar: Die neuen künstlerischen Techniken (Fotografie, Massendruckverfahren, Film, Tonaufzeichnungsmöglichkeiten, Rundfunk etc.) haben neue, eigenständige Künste hervorgebracht, die »traditionellen« Künste absorbieren; zugleich sind diese neuen Künste aber abhängig und wesentlich verbunden mit den Produktionsverhältnissen (der Film ist ohne die Entwicklung des modernen Kinobetriebes nicht vorstellbar; zur Literatur gehört das Taschenbuch und der Groschenroman [d. i. ursprünglich etwa an den Bahnhöfen aufgestellte Automaten, in denen Bücher für die Reise gekauft werden konnten]; insgesamt werden die Künste verschiedenen Verfahren unterworfen und in neue Strukturen eingebettet; in Stichworten: Standardisierung und Arbeitsteilung (z. B. Studiosystem in Hollywood, Jazz [Big Bands]); Reklame (vgl. Veränderungen der Werbegrafik in den zwanziger Jahren; »Erfindung« der Public Relations durch Edward Bernays [›Propaganda‹, 1928]); Verallgemeinerung der Angestelltenkultur als Alltagskultur (vgl. Kracauer, ›Die Angestellten‹, 1930) und die Einbindung der Künste in Mode und Design (vgl. Bauhaus, Neue Sachlichkeit, Haute Couture versus Stangenware etc.).

Drastisch widerfährt den Künsten durch den Nationalsozialismus, durch den Zweiten Weltkrieg, Auschwitz und Hiroshima ein weiteres Ende, insofern auf grausamste Weise nunmehr die Kunst selbst infrage gestellt zu sein scheint (vgl. Adornos Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch ...).

So realisiert sich für die im engeren Kanon der nach wie vor der Hochkultur zugeordneten Künste in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich Hegels Ende der Kunst: Adorno spricht von einem Absterben und Verstummen der Kunst, von einer Entkunstung der Kunst als ihrem falschen Ende, schließlich einer Verfransung der Künste. Nicht getrennt werden kann dies allerdings von der Entfaltung der Popkultur, die den Künsten insgesamt einen vollkommen neuen Status und insofern auch neue gesellschaftliche Funktionen zuweist. Gerade die Musik, die als Hochkunst immer eine prekäre Sonderrolle hatte (nämlich entweder wie bei Hegel in die Hierarchie der Künste ganz unten eingeordnet wurde, oder ästhetizistisch wie bei Schopenhauer oder Nietzsche überhöht wurde), löst nun die Literatur als Leitkunst ab ...

Innerhalb der Popkultur etabliert sich indes ein höchst differenziertes Kunstfeld, mit dem sukzessive die Kunst sich als Spektakel behauptet. Sie provoziert durch Pseudoparadoxien: sie kritisiert durch Affirmation, affirmiert durch Kritik, begründet sich in Absurdität und legitimiert ihre gesellschaftliche Funktion durch Dysfunktionalität.

Das Ende der Kunst in letzter Instanz: Sie ist überflüssig geworden.

4.

Ideologische Redundanz: Für denjenigen, der nicht an die Kunst glaubt und der von ihr nichts erwartet, erscheint ihre ganzes System als völlig bedeutungsloser Unsinn. Konzediert man

aber auch nur eine periphere Sinnhaftigkeit *der* Kunst (was immer auch damit gemeint ist), hat man das diskursive Universum des ästhetischen und ästhetizistischen Spektakels längst betreten. Das Problem: Bereits mit der Frage, ob Kunst eine Bedeutung hat, hat man ihr eine Bedeutung zugestanden.

5.

Künstlerästhetik, Manifeste. – Mit der modernen Kunst haben Künstler selbst angefangen zu definieren oder zu reklamieren, was Kunst ist. Die normative Bestimmung fällt dabei immer mit der deskriptiven Bezeichnung zusammen: Was Kunst ist, ist zugleich ›richtige‹ oder ›gute‹ oder zumindest ›adäquate‹ Kunst.

Damit verzerrt sich aber die Schwierigkeit, von der Kritikfähigkeit der Kunst zu sprechen, auszumachen, was ihr radikaler, revolutionärer oder emanzipatorischer Gehalt ist.

Kunst selbst, ›an sich‹, kritisiert nichts. Kunst verändert die Welt nicht (und wenn, dann nur die Kunst, die keine Veränderung beabsichtigt). Die Situationisten haben daraus die Konsequenzen gezogen und als Künstler die Kunst verabschiedet und aufgegeben. Sie haben aber weder die Kunst verwirklicht, noch aufgehoben (das haben in der Tat, zum Teil unbeabsichtigt und in falscher Weise, die Surrealisten gemacht). Vom gesellschaftskritischen Standpunkt erscheint der situationistische Umgang mit der Kunst deshalb naiv und, bezogen auf die heutigen Adepten der Situationisten, albern, narzisstisch und dumm.

Künstlerische Praxis als politische Praxis zu erklären, ist idiotisch. Das ästhetische Unvermögen, materialgerecht mit der Form umzugehen, bleibt beim unbegriffenen Inhalt hängen: billige Parolen, unreflektierte Standpunkte, offensiv zur Schau getragenes falsches Bewusstsein; »Kunstwollen« (Alois Riegl) als neue Innerlichkeit und Gefühligkeit.

Auch im Fall der Kunst hat der Materialismus die Theologie unbemerkt in den Dienst zu nehmen. Kunst kann nur in dem Maße kritisch sein und sich als radiale emanzipatorische Praxis behaupten, wenn sie ihr ästhetisches Potenzial stärkt: Wahrheitsgehalt und Erkenntnischarakter bezeichnen den idealistischen Kern materialistischer Kunst.

6.

Die idiosynkratische Ideologie der Kunst: Der Glaube, dass die Kunst etwas von uns will. (Ein religiöser Glaube so wie der, dass Gott auch etwas von den Menschen will.) Tatsächlich ist es umgekehrt: Wenn überhaupt, wollen wir etwas von der Kunst. Die absurde Tragik ist allerdings: Wir wollen nichts von der Kunst; und was wir von der Kunst wollen, ist keine Kunst, sondern bloßes Spektakel.

Wir wollen von der Kunst die Revolution, weil wir unfähig sind, selbst eine revolutionäre Praxis zu entwickeln.
Die Kunst bleibt konsequenzenlos. Das gibt Sicherheit. Eine politische Aktion kann man als Kunst deklarieren, um dann die Kunst als revolutionär zu rühmen. Das ist weitaus harmloser, als die politische Aktion als revolutionäre Praxis fortzusetzen.
Der gegenwärtige Status der Kunst: banal.

7.

»Gemalter Fisch macht nicht satt.«
Sprichwort

Was ist ein politisches Bild?
(nur eine Antwort ist möglich)

- Eugene Delacroix, ›Die Freiheit führt das Volk‹, 1830
- Adolf Menzel, ›Das Eisenwalzwerk‹, 1975
- George Grosz, ›Deutschland.Ein Wintermärchen‹, 1917/19
- Käthe Kollwitz, ›Nie wieder Krieg‹, 1924
- Pablo Picasso, ›Guernica‹, 1937
- Richard Hamilton, ›Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?‹, 1956
- Jörg Immendorff, ›Café Deutschland‹, 1983
- Martin Kippenberger, ›Nieder mit der Bourgeoisie‹, 1983
- Gerhard Richter, ›Beerdigung‹, 1988
- Daniel Richter, ›Nerdon‹, 2004

8.

»Kunst kommt von Müssen.«
Arnold Schönberg

Was ist politische Musik?
(nur eine Antwort möglich)

- Wolfgang Amadeus Mozart, ›Zauberflöte‹, 1791
- Ludwig v. Beethoven, ›Eroica‹ (3. Sinfonie), 1803/04
- Bedrich Smetana, ›Moldau‹, 1874
- Dimitri Schostakowitsch, ›4. Sinfonie‹, 1936
- Billie Holiday, ›Strange Fruit‹ (komp. Abel Meeropol), 1939
- Hanns Eisler, ›Deutsche Sinfonie‹, 1959 (uraufgeführt)
- Sun Ra, ›Space is the Place‹, 1972
- Dirt, ›Democracy‹, 1980
- Egotronic, ›Raven gegen Deutschland‹, 2006
- Jochen Distelmeyer, ›Wohin mit dem Hass?‹, 2009

Zusatzfrage

Braucht man Künstler? – Rekruten der kulturindustriellen Reservearmee.

* * *

Ein paar tolle Ideen für Künstler

Auch wenn es alles schon gab – immer mit der Überzeugung auftreten, der Erste und der Originellste zu sein.

Niemals Mittelmaß! Immer mit dem Schlechtesten kokettieren, um als Bester hervorzugehen.

Wähle stets das größte Format.

Arbeitete nie präzise, sei laut und auffällig, geriere Dich aber als bescheidener Pedant.

Sage bei jeder Gelegenheit, dass Du Dich selbst nicht wichtig findest und für unbedeutend hältst.

Fange jedes Gespräch über Kunst damit an, dass Du keine Lust hast, über Dich zu reden, weil das langweilig ist. Rede dann aber nur über Dich.

Monologisiere. Auch in Deinen künstlerischen Arbeiten.

Als Mann: problematisiere niemals Dein Geschlecht. Weiche nie von den Stereotypen der Männlichkeit ab; im Gegenteil: wiederhole sie.

Als Frau: problematisiere ausschließlich und permanent Dein Geschlecht. Wechsel es oder hebe wenigstens Abweichungen des Weiblichen hervor.

Wenn Du keinen Erfolg hast: Sage, dass Du Erfolg möchtest, Dich aber nicht an den Kunstbetrieb verkaufen willst.

Wenn Du Erfolg hast: Sage, dass Du nie Erfolg wolltest, aber kein Problem mit dem Verkaufen hast.

Bleibe Außenseiter. Lege Dir notfalls Marotten zu.

Sei Teil der Kunst oder Teil der Kritik. Stehe niemals zwischen Deiner Kunst und den Kritikern!

Nehme Drogen. Bestätige das in jedem Interview, beteilige Dich aber an Kampagnen gegen Drogen.

Rechtfertige Deinen Alkoholismus mit ein paar guten Flaschen Rotwein.

Wenn Du bekannt werden willst:

Erwähne bei allen Gelegenheiten immer wieder laut, so dass es alle hören, die Namen irgendwelcher bekannten Künstler. Tu so, als wenn Du mit ihnen eng befreundet wärst. – Wenn Du bekannt bist: nie wieder laut den Namen eines ebenfalls bekannten Künstlers erwähnen; nur leise und mit Bedacht.

Fühle dich allen gegenüber überlegen; beziehe daraus aber Deinen Charme.

Verhalte Dich im richtigen Moment normal oder sei so verrückt, dass die anderen es für normal halten.

Behaupte, dass Du wesentlich eine bestimmte Szene mit aufgebaut hast. Lass Dich dort aber nicht mehr blicken.

Arbeite an Deiner Ausdrucksweise: Benutze in einem ausgewogenen Verhältnis Schimpf- und Fremdwörter. Rede Unsinn, denke in Schlagworten, bleibe aber eloquent in jeder Äußerung.

Eigne Dir einen überschaubaren Vorrat von Anekdoten an, die Du immer wieder erzählst. Obwohl das alle langweilen wird, weil alle die Geschichten schon zehnmal gehört haben, wirst Du so stets begeisterte Zuhörer um Dich haben.

Trete als Demokrat auf, wenn Du es geschafft hast. Bleibe bis dahin Anarchist.

Sei mit Deiner Selbstkritik immer ein Schritt weiter als das Feuilleton es sein kann.

Lass Dir Katalogtexte nie von Freunden und Bekannten schreiben. Schreibe entweder selber oder interessiere Dich nicht dafür.

Stelle den Kunstbetrieb immer infrage, schimpfe über ihn, mache ihn lächerlich; aber Vorsicht: Überschreite niemals seine Grenzen, bewege Dich nie außerhalb der Kunst, habe Dich insbesondere auf Vernissagen im Griff!

Provoziere mit dem Konsens, nie gegen ihn.

Widerspreche Deiner eigenen Arbeit.

Erkläre entweder alles, was Du machst, oder gar nichts.

Liebäugle schon jetzt mit Deinem baldigen Scheitern.

Hebe in sichtbaren Sprüngen Deinen Lebensstil.

Bleibe sportlich, wenigstens in Deiner Kleidung.

Roger Behrens ist Philosoph und Sozialwissenschaftler. Seine Arbeitsgebiete sind die kritische Theorie der Gesellschaft sowie die Philosophie und Ästhetik der Moderne und Postmoderne. Er publiziert im *Ventil-Verlag* und in der Zeitschrift *Phase 2* und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Testcard*.

1 Der Mitschnitt kann gehört werden unter: www.kritikmaximierung.de/aktuelles/veranstaltungen-zum-nachhoren.

9.

Die marxistische ästhetische Kritik operiert nach zwei Leitsätzen (nach George Steiner), die entweder die formale oder die inhaltliche Gestaltung der Kunst hervorheben.

Lenin argumentiert für Tendenzliteratur; das heißt die Kunst ist der Parteilichkeit verpflichtet. Diese Auffassung richtet sich explizit gegen den ästhetischen Formalismus und mündet mit Shdanow und schließlich Stalin in den Direktiven des sozialistischen Realismus. (Trotzki nimmt eine dazu moderate Position ein und gibt dem Realismus sozusagen eine formalistische Wendung ...).

Dagegen steht die formalistische Position, die Kunst nach ihrer immanenten gesellschaftlichen Bedeutung beurteilen. Nicht was ein Künstler sagen will, sondern wie das Kunstwerk durchgestaltet ist, ist entscheidend für den objektiven Gehalt. Insofern geht es um die immanente Logik der Kunst. Sie ist gleichwohl vom »subjektiven Faktor« nicht zu trennen.

Kunst ist nicht nur kritikbedürftig, sondern auch kritikfähig. Die Kritik der Kunst darf aber nicht kunstkritisch verabsolutiert werden. Kunstkritik, wie sie sich im zwanzigsten Jahrhundert etabliert hat, neigt zur Borniertheit des Kunst-Liebhabers, des *Ästheten*. Der Jargon, der in der Kunstkritik mittlerweile als verbindlicher Diskurs gesprochen wird, ist krude Ideologie: Reklamesprache, die mit esoterischen Phrasen Binsenweisheiten, Quatsch und Gefühlsausbrüche als elementare Erkenntnisse verkauft.

Kritik und Kunst haben sich in den letzten Jahrzehnten zu einem hermetischen Feld verdichtet, das aus sich heraus beharrlich seine Wichtigkeit bezeugt; partiell gelingt es, im großen Umfang die »interessierte Öffentlichkeit« auch von der gesellschaftlichen Wichtigkeit zu überzeugen: Eine Aufgabe, für die Kunstkritik und Kunst zwangsläufig, da faktisch genauso unwichtig wie jedes als Ware hergestelltes Produkt im Kapitalismus, auf die Floskeln der Reklamesprache zurückgreifen müssen. Diese Sprache konvergiert mit der Sprache der Popkultur. Diese Sprache ist antitheoretisch und antiintellektuell. Begriffe wie »Revolution«, »Kritik«, »Radikal « werden ohne weiteres von der Reklamesprache absorbiert.

(Die kritische oder politisch-engagierte Kunst, die von Subersion und Dissidenz redet, die sich über Ausverkauf und Kommerzialisierung der Branche mokiert, spricht genau diese Sprache.)

10.

Die Menschen sind längst an die Kunst gewöhnt. Die gesamte Kunst- und Kulturgeschichte ist zur Dekoration des Alltags geworden; Binnendifferenzierungen zwischen »echter Kunst«, Design, Kitsch, Kunsthandwerk, Werbung, Kinderbildern, eigener Kunstproduktion (zum Beispiel Notizblockkritzeleien, Urlaubsfotos, selbstgebaute Möbel) etc. sind fließend und dynamisch.

Jede Form der Kunst oder des Künstlerischen kann dabei einer temporären eigenen Ästhetik folgen, die keiner bewussten Logik unterworfen sein muss: Kunst – das sind Romane, die Covergestaltung der Taschenbücher, die Musik, die wir hören, das Design der Musikanlage, das Bild an der Wand, das Foto daneben, die Postkarte, die Werbeprospekte im Briefkasten, die Architektur, in der wir wohnen, die Türgriffe, Lichtschalter, Armaturen im Badezimmer; die Graffiti, die Reklameposter, die Werbefilme im Fernsehen, der Kinofilm. Oder ist Kunst nur das, wo Kunst draufsteht und was explizit als Kunst oder kunstvoll erscheint: Der Roman nur, wenn er dem Literaturkanon entnommen ist, das Buchcover nur, wenn ein aus dem Museum bekanntes Werk für die Gestaltung verwendet wurde, das Design der Möbel nur, wenn das Design einen Namen hat, das Bild nur, wenn es »gemalt« ist, das Foto nur, wenn es irgendwie »ästhetisch« wirkt, die Postkarte nur, wenn wir sie selbstgebastelt haben, die Architektur nur, wenn das Gebäude in einem Buch über Architektur zu finden ist, Graffiti nur, wenn sie »hübsch« aussieht und »toll gemacht« ist, der Kinofilm nur, wenn er anstrengend ist und nicht in die Kategorie ›Unterhaltung‹ fällt ...? Oder ist Kunst nur die bildende Kunst, zudem nur diejenige bildende Kunst, die im Museum zu sehen ist?

11.

Die bürgerliche Kunst: Nicht jeder soll verstehen, dass das nicht jeder kann.

Die moderne Kunst: Nicht jeder soll verstehen, dass das jeder kann.

Die postmoderne Kunst: Niemand muss verstehen, alle können alles.

Die demokratische Kunst: Alle sollen verstehen, dass das nicht jeder kann.

Die faschistische Kunst: Niemand soll verstehen, niemand kann es.

Die emanzipatorische Kunst: Alle verstehen, alle können alles.

Ist das Kunst? Adorno nannte das die Spießerfrage: Weil sie schlecht-rhetorisch bereits die Antwort parat hat, dass es eben keine Kunst ist. Suspendiert wird damit aber jede Idee der Freiheit aus der Kunst und schließlich die Kunst selbst: Es ist keine Kunst, weil *das doch jeder kann* beziehungsweise *mein Kind ja besser malt*. Das ist richtig. Und zwar nicht deshalb, weil jeder Mensch Künstler ist, sondern weil jeder Künstler Mensch ist.

KUNST SPEKTAKEL REVOLUTION

Kunst
Spektakel
Revolution

KUNST SPEKTAKEL REVOLUTION

zum
verhältnis
von
kunst
politik
und
radikaler
gesellschaftskritik